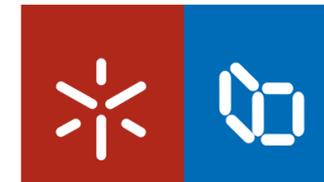




Lucília Ramos dos Santos **A Reescrita de Mitos Femininos na obra de Marina Warner:
Metamorfose, Género e Identidade**

UMinho | 2011

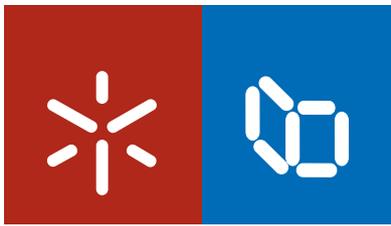


Universidade do Minho
Instituto de Letras e Ciências Humanas

Lucília Ramos dos Santos

**A Reescrita de Mitos Femininos na obra
de Marina Warner:
Metamorfose, Género e Identidade**

Janeiro de 2011



Universidade do Minho
Instituto de Letras e Ciências Humanas

Lucília Ramos dos Santos

**A Reescrita de Mitos Femininos na obra
de Marina Warner:
Metamorfose, Género e Identidade**

Dissertação de Mestrado
Mestrado em Estudos Ingleses

Trabalho efectuado sob a orientação da
Professora Doutora Ana Gabriela Macedo

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

Universidade do Minho, ___/___/_____

Assinatura: _____

Aos meus pais.

Agradecimentos.

À Professora Doutora Ana Gabriela Macedo, pela inspiração desde o primeiro momento, o entusiasmo, o rigor e o apoio incondicional.

A Chantal Zabus, Lawrence Coupe e Milada Franková pela amabilidade e generosidade que demonstraram ao disponibilizarem-me material crítico de apoio.

Ao Director do Agrupamento de Escolas do Vale de S. Torcato, António Sousa, pela compreensão, amizade e apoio profissional.

À família e amigos pelo amor, paciência e força que manifestaram em todos os momentos.

RESUMO

A Reescrita de Mitos Femininos na Obra de Marina Warner: Metamorfose, Gênero e Identidade.

O trabalho de Marina Warner é marcado pelo imperativo pós-moderno do “eternal return”, associado ao processo de recontar e de reescrita, por forma a criar um universo narrativo aberto à renovação e instabilidade ilimitadas. A linguagem mítica, com a sua fluidez e flexibilidade, mais a sua relevância na construção e desconstrução da realidade, pode ser considerada um recurso eficaz no processo de reescrita, na metamorfose de um mundo que desejamos diferente. Os mitos parecem ser resistentes à mudança, apresentando uma história que é considerada imutável no modo como apresenta as coisas como eram no passado, como são e como deveriam ser. Por isso, é através da sua reescrita e neles que a mudança deve ocorrer. A reescrita de mitos representa uma forma de resistência e desafio à cultura e ideologia dominantes, tendo como objectivo oferecer novas representações sociais e culturais.

Marina Warner está particularmente focalizada na construção e desconstrução do feminino, informada pela crítica e teoria feminista. A desconstrução de mitos femininos é crucial para desafiar o que foi ensinado como realidade, por forma a justificar o poder patriarcal. Estes mitos têm de ser reescritos devido ao seu potencial para desafiar o poder criado por eles e que os criou. A desconstrução de mitos patriarcais denuncia uma pirâmide homofóbica e sexista cuja figura de topo é masculina. Traz também uma nova leitura aos significados simbólicos relacionados com a mulher e como estes afectam as suas vidas, tentando criar novas categorias e símbolos para a identidade feminina, a qual não é fixa ou definitiva, visto não ser uma construção natural, mas sim social e cultural. O acto de reescrita é também um acto de questionamento de todas as verdades aceites que informam a misoginia. Ao revelar as verdades escondidas por detrás dos mitos, os mitos caem e perdem o seu poder sagrado.

O processo de metamorfose é um tópico e uma estratégia narrativa recorrente na obra de Warner. Este processo está ligado à ideia da própria reescrita. Warner também explora a metamorfose para definir a personagem principal de um dos seus romances, *The Leto Bundle*, uma personagem que viaja através do tempo e espaço como metáfora da identidade mutável e fragmentada que define a sociedade pós-moderna, de acordo com a qual a identidade é definida mais como um processo em constante transformação. Neste romance, Warner cria uma teia de elementos mitológicos com questões de identidade, emigração, exílio, racismo, multiculturalismo, globalização e feminismo. A condição de Leto, de sujeito marginalizado e deslocado, transforma-a na deusa da sociedade diaspórica, o ícon de todas as vítimas da globalização e do racismo, os refugiados e os perseguidos. A autora apresenta uma causa poderosa contra as identidades nacionais e defende a transformação de paradigmas sociais. Esta estratégia integra o questionamento e a atitude de emancipação dos Estudos Culturais e Feministas, ambos instigando à criação de novas formas de discurso, conhecimento e práticas sociais.

Para além de mitos femininos, a questão da raça e os mitos associados à construção do sujeito colonizado e do colonizador, bem como a forma como estes ainda afectam a sociedade actual, estão também presentes no trabalho de Warner. No seu romance *Indigo*, uma reescrita da obra de Shakespeare *The Tempest*, Warner desafia o imperialismo e a sociedade patriarcal quando dá voz às vozes silenciadas do texto de Shakespeare, trazendo novas possibilidades à sua definição e caracterização e contando a história por detrás da história.

ABSTRACT

The Rewriting of Female Myths in Marina Warner's Work: Metamorphosis, Gender and Identity.

Marina Warner's work is marked by the post-modern imperative of the "eternal return", associated with the process of retelling and rewriting, in order to create a narrative universe open to unlimited renewal and instability. The mythical language, with its fluidity and flexibility, added to its relevance in the construction and deconstruction of the reality, can be considered as an effective source in the process of rewriting, in the metamorphosis of a world that we wish to be different. Myths seem to be resistant to change, by presenting a story that is regarded as immutable in the way it represents things as they were in the past, as they are and as they should be. Therefore, it is through the rewriting of them and in them that change must take place. The rewriting of myths represents a form of resistance and challenge to the dominant culture and ideology, aiming to offer new social and cultural representations.

Marina Warner is particularly focused on the construction and deconstruction of the feminine informed by the feminist theory and critique. The deconstruction of female myths is crucial to challenge what has been taught as reality in order to justify the patriarchal power. These myths have to be rewritten due to their potential to defy the power created by them and that created them. The deconstruction of patriarchal myths denounces a sexist and homophobic social pyramid whose leading figure is male. It also brings a new reading to the symbolic meanings related to women and how they affect their lives, trying to create new categories and symbols for the female identity which is not fixed or definite, as it is not a natural but rather a social and cultural construction. The act of rewriting is also an act of questioning all the accepted truths that inform misogyny. By revealing the hidden truths behind myths, myths decay and lose their sacred power.

The process of metamorphosis is a recurrent topic and narrative strategy in Warner's work. This process is connected with the idea of rewriting itself. Warner also explores it to define the main character of one of her novels *The Leto Bundle*, a character who travels through time and place as a metaphor for the mutable and fragmented identity that defines the post-modern society, according to which identity is defined more as a process in constant change. In this novel, Warner creates a web of mythological elements with issues about identity, emigration, exile, racism, multiculturalism, globalization and feminism. Leto's condition of a marginalized and displaced subject transforms her in the goddess of the diasporic society, the icon of the all victims of globalization and racism, the refugees and the persecuted. The author presents a powerful cause against national identities and defends the transformation of social paradigms. This strategy integrates the questioning and emancipating attitude of Cultural Studies and Feminist Studies, both inciting the creation of new forms of discourse, knowledge and social practices.

Besides female myths, the issue of race and the myths related to the construction of the colonized subject and the colonizer and the way they still affect today's society, are also present in Warner's work. In her novel *Indigo*, a rewriting of Shakespeare's work *The Tempest*, Warner defies imperialism and patriarchal society when she gives voice to the silenced voices of Shakespeare's text, bringing new possibilities to their definition and characterization and telling the story behind the story.

ÍNDICE

Introdução	2
1. Teorizando o Mito	6
2. Reescrita e Metamorfose no Feminino	24
3. <i>The Leto Bundle</i> – Diáspora Mítica e Diáspora Humana	41
4. <i>Indigo</i> – Revisitando Shakespeare	62
Conclusão	85
Bibliografia	92
<i>Webgrafia</i>	101

(...) using memory, imagination, language to question, to remember and to repair, to wish things well without sentimentality, without rancor, always resisting the sweet seduction of despair.

Marina Warner, *Managing Monsters, Six Myths of our Time*, 1996: 94.

INTRODUÇÃO

Marina Warner (1946) marca a contemporaneidade da literatura inglesa pela sua diversidade e originalidade temática. O campo vasto da sua obra, onde encontramos a revisitação do cânone num espaço literário que se caracteriza também por questões directamente relacionadas com os mitos urbanos que marcam a sociedade actual, revela uma preocupação não só com o estético e elitista como também com o social e a cultura de massas. Justificadamente, um estudo sobre a sua obra transcende a análise meramente literária, pelas implicações culturais, sociais e políticas que a caracterizam. Warner revela-se uma pensadora política original, empenhada na afirmação da cultura popular, consciente do diálogo inevitável entre o processo criativo da imaginação e a participação activa na sociedade. A autora justifica desta forma esta sua postura:

The literature of imagination isn't separate from ethical and political issues and facts; it develops in active dialogue with them, illuminates experience in history and now, and I believe its effects are overlooked and misunderstood, with sometimes dangerous consequences¹.

A pertinência do seu trabalho crítico e de criação literária está para além da sua actividade académica enquanto docente no Departamento de Estudos Literários, Filme e Teatro da Universidade de Essex. Warner é autora de publicações no âmbito da crítica e História Cultural. Tem também artigos publicados, enquanto crítica literária, em várias publicações, incluindo *The Times Literary Supplement*, *The Times Higher Education Supplement*, *The London Review of Books*, *The New York Times Book Review*, *The Independent* e *The Guardian Review*. A diversidade das suas publicações colocam-na numa categoria que inclui a escritora de contos, comentadora cultural, crítica literária, jornalista, editora e intérprete de contos de fadas, investigadora de mitos e símbolos femininos, escritora de literatura infantil, dramaturga, curadora de artes, mitógrafa e romancista, entre outras. A sua participação em inúmeros congressos e conferências, emissões de rádio e de televisão remete para a actualidade e pertinência do seu estudo e criação. No âmbito das emissões de rádio, destacam-se as Reith Lectures (1994), nas quais Warner apresentou *Managing Monsters*, *Six Myths of Our Time*, sobre o papel do mito no moldar da nossa existência. Destas emissões resultou um livro, no qual Warner

¹ <http://www.marinawarner.com>

explora diversas construções míticas do passado (imagem da mulher; o herói mítico; a inocência da criança; o ser selvagem; o canibal e os conceitos de nação e identidade), colocando-as no contexto actual, assinalando assim as transformações e o novo rosto desses mitos à luz de uma sociedade alterada e que impõe, portanto, novas histórias.

A escritora atribui a si própria, entre outros, o papel de mitógrafa, sendo a sua mitografia profundamente marcada por um sentido histórico. Este mesmo sentido denuncia o seu notável conhecimento da História, crucial para quem escreve sobre mitologia, visto que os mitos nascem num contexto histórico e social específicos. Como mitógrafa, Marina Warner sabe o quanto o contexto histórico e os mitos se cruzam na construção da realidade.

Mesmo apontando como principais temas das suas obras os mitos, os contos de fadas, fantasmas, monstros, o sobrenatural, a imagem feminina, a infância e os marginalizados, esta é sempre uma visão redutora se tivermos em conta a sua abrangência, a qual denuncia o recurso a fontes diversificadas. No entanto, há um especial foco de interesse pelas temáticas relacionados com a mulher, o tema abrangente do feminino, no mito e na História.

À semelhança de escritoras como Angela Carter ou Antonia Byatt, Warner ousou o trabalho de reescrita de antigos padrões de narrativa. Na ficção, como refere Lawrence Coupe, Warner encontrou o meio de articular História e mito e de concretizar a sua interrelação (Coupe, 2006:2). Na realidade, o seu trabalho aponta para uma mistura quase imperceptível entre a realidade e a ficção, num questionamento constante sobre o modo como estas se informam e influenciam mutuamente. Esta posição reflecte a sua urgência na criação de um universo narrativo que se apoia no mito para criar um universo extra-narrativo que escape aos confinamentos e insipidez da cultura global, na descoberta de uma nova identidade, que celebre a individualidade, o estranhamento e o maravilhoso da vida. Sobre a importância dos mitos, Warner afirma que os re-visita como forma de traduzir a sua importância contemporânea. As histórias, defende Warner, vêm do passado para falar do presente e fazer emergir um espaço de questionamento: “When I first encountered myths and fairy tales, the wonder I felt was pure wonder. But as I have grown older, wonder has taken its double aspect, and become the questioning too”.² O seu recurso às narrativas míticas justifica-se, nas

² <http://www.marinawarner.com>

palavras de Warner, pelo facto de estes oferecerem “(...) a lens which can be used to see human identity in its social and cultural context. They can lock us up in stock reactions, bigotry and fear, but they are not immutable, and by unpicking them, the stories can lead to others” (Warner, 1994b:14). Warner vive intrigada pelo trabalho da imaginação, o seu significado e potencial. Através da perspectiva histórica, tenta explorar o modo como a imaginação e a fantasia moldam objectivos e valores no indivíduo e na sociedade.

Marina Warner situa-se no plano da re-visitação pós-moderna. Esta re-visitação revela, por um lado, um interesse muito forte por temas do passado histórico e arquetípico e, por outro lado, apresenta a sua reflexão sobre os mitos da sociedade contemporânea. Não obstante o reconhecimento de que o mito está ao serviço do *status quo*, Warner sugere que a sua re-visão pode abrir novas possibilidades de leitura do presente. A mitologia vive da renovação, daí a necessidade de estarmos atentos à *Mythopoeia*, o poder de fazer e refazer mitos. Sem o mito, ficamos parados, privados da metáfora e metamorfose para nos apresentarem a possibilidade de “outros mundos”, da exploração de uma alternativa radical. Marina Warner escreve sobre o papel do mito como forma de mudar o ciclo da vida, persistindo na ideia de que os mitos não desaparecem, mas são adaptados. Esta apela, também, à necessidade de mudança na sociedade, na qual o mito pode e tem influído de forma pernicioso. Por este motivo, a mudança deve começar no próprio mito, que se posiciona onde esta deve emergir. Temos assim o incitar à celebração da eterna renovação, realçando a importância de manter a narrativa viva contra a petrificação: “We’re none of us the real thing, we’re all of us mixed up and we have to take form here and everywhere, we have to question the past in order to make ourselves a new future” (Warner, 2001: 395). Assim sendo, na sua obra, Warner explora a noção da nossa responsabilidade pelo modo como herdamos o passado e o uso que fazemos do mesmo. Este desafio persistente, associado à nossa conduta, materializa-se no processo de reescrita de narrativas míticas do passado, dando-lhes, assim, relevância e vida novas. As histórias, ao serem recontadas, abrem novas possibilidades de experiência e expressão. O nosso modo de vida está, desta forma, aberto à revisão crítica. Em consequência disso, o acto de contar apresenta-se como subversivo e destabilizador. Warner concretiza aquilo que Angela Carter define como “(...) putting new wine in old bottles, especially if the pressure of the new wine makes the old bottles explode” (Carter, 1997: 37).

Este trabalho de investigação pretende ilustrar de que forma e com que propósito Warner trabalha mitos femininos do passado e os actualiza e enquadra em cenários modernos. Procura revelar, também, como através da reescrita destes mitos, Warner mantém o seu potencial vivo no presente, pela sua renovação, contribuindo assim para a emergência de uma imagem não redutora ou reificada da mulher na sociedade. A revisão mítica da autora está, no entanto, para além da construção feminina, pelo que serão alvo de análise mitos associados à construção de identidades marginalizadas, no contexto da problemática do período colonial e pós-colonial, o mito da *Homeland* e o conceito de Diáspora. Neste âmbito, propomo-nos verificar também o papel duplo dos mitos, o de exibirem a evolução da História e, simultaneamente, o de mudarem a própria História, ao invadirem e se diluirmos no contexto histórico. Será também objecto deste trabalho um tema recorrente na sua escrita, a metamorfose, associada não só à transformação física, como também à mutabilidade das próprias histórias e, por conseguinte, da subjectividade humana.

Como estratégias de análise e *modus operandi* serão utilizadas, ao longo deste trabalho, várias metodologias oriundas na teoria crítica, nomeadamente, os Estudos Pós-Modernos, os Estudos Feministas e os Estudos Culturais, em relação dialógica entre si, e ancorados na problematização dos conceitos de género, identidade e cultura, bem como na análise de formas de poder, de opressão e ainda de política de produção de conhecimento, interpelando as dimensões culturais do poder e das desigualdades sociais, culturais e de género.

1. TEORIZANDO O MITO

A exploração do conceito de mito no âmbito dos Estudos Culturais e Feministas, bem como a sua relação com a literatura e a psicanálise, serão alvo de análise neste primeiro capítulo. Na procura de um entendimento mais aprofundado da natureza da narrativa mítica, serão apresentadas perspectivas e abordagens teóricas que se complementam na sua diversidade.

O exercício da imaginação é crucial para o pensamento humano, pelo que a criação de mitos esteve presente em todas as culturas com o propósito de questionar a vida e a morte e desvendar os seus mistérios. O processo de construção de mitos revela, deste modo, o lado especulativo e criador do fantástico presente no ser humano. Partindo da origem grega da palavra “história”, (*istoria* - questão), a noção de mito como uma história é também apontada, na medida em que os mitos são indubitavelmente histórias que questionam sobre a nossa realidade. A definição de mito que consta em *The Oxford English Dictionary*, remete-nos para a noção de uma narrativa “purely fictitious (...) usually involving supernatural persons, actions, or events, and embodying some popular idea concerning natural or historical phenomena” (apud Sellers, 2001: 1). Assim sendo, o mito pode assumir não só a forma de uma pessoa ou objecto imaginário, bem como a de uma inverdade popular ou rumor. Esta noção de mito é refutada por Riane Eisler, para quem o mito representa mais do que uma história fantástica. Esta argumenta que este influi profundamente o modo como olhamos o mundo, como vivemos nele, a perspectiva dos nossos corpos, da nossa identidade como homens e mulheres, aquilo que nós vemos como sagrado e profano, bom ou mau, relevante ou irrelevante, possível ou impossível (Eisler, 1992: viii). Marina Warner define mito como um tipo de narrativa:

(...) a story about gods and goddesses, questing heroes and not a few persecuted maidens, about the origins of creation and natural phenomena, about deep time past and the ultimate possible destiny of this moment in which we find ourselves.³

³ *Introduction to the World of Myth Vol.1*, British Museum Publications, 2003

No sentido mais comum, mito remete para ilusão e falsidade. No entanto, Warner argumenta que nem sempre é assim, tal como a sua desconstrução não implica também uma inexorável eliminação. Os mitos são dotados de grande força inspiradora e influência, criando formas de entendimento das questões universais” (Warner, 1994b: xiii). A autora não vê, no entanto, o mito como uma narrativa inocente, reconhecendo nesta potencial para a criação de novos padrões sociais:

(...) it gives a warning, gives an account which advises and tells often by bringing into play showings of fantastical shape and invention – monsters. Myths define enemies and aliens and in conjuring them up they say who we are and what we want, they tell stories to impose structure and order (idem:19).

Na condição de paradigma do passado e possibilidade para o futuro, o mito potencializa a expressão do outro, das pessoas e causas sem voz na hierarquia presente (Coupe, 1997:196). O mito serve, assim, de projecção de outro mundo, num contínuo relembrar da existência de algo mais para ser dito e imaginado. O poder deste encontra-se na forma de mensagem, a qual é veiculada através de uma linguagem que não é dotada de eternidade, visto que o mito é, nas palavras de Roland Barthes“(...) uma fala escolhida pela história” com fundamento histórico e, desta forma, vive e morre por imposição da mesma. O mesmo defende, também, que o mito é o mais eficaz mecanismo de transformação da ideologia que caracteriza uma sociedade, isto é: “(...) a mitologia participa de um afazer do mundo (...) é um acordo com o mundo, não tal qual ele é, mas tal como ele quer fazer-se” (Barthes, 1957:181-221). O mito está intimamente ligado à linguagem e à História, sendo que é através da primeira e na segunda que este é materializado. Desta forma, mantemos o passado e o futuro em toda a sua potencialidade.

Na realidade, o mito está profundamente associado a um determinado modelo ou programa social, o qual se enreda à volta de ideais, direitos comuns, verdades e tradições. Estes recursos, como advoga Chris Rojek, são utilizados pela classe de poder, por forma a legitimar as suas acções governativas perante os que se encontram numa condição social de desigualdade e inferioridade (Rojek, 2007:1). Para ilustrar esta posição, temos as construções míticas no contexto da colonização, segundo as quais:

All of subjugated peoples had it in common that they were considered to be naturally subservient to a superior, advanced, developed, and morally mature Europe, whose role in the non-European world was to rule, instruct, legislate, develop, and at the proper times, to discipline, was against, and occasionally exterminate non-Europeans (Said, 1990:72).

Neste aspecto reside a forma perniciosa como o mito pode influir na construção e definição de papéis sociais em função do género, raça ou cultura. Este pode, assim, estar ao serviço da autoridade, ou representar ele próprio a autoridade, a qual, inexoravelmente, será alvo de resistência. Sendo o mito uma criação de pessoas comuns na tentativa de explicar a sua relação com o universo, este tem também sido usado como forma de controlo das mesmas por parte das elites de poder. A emergência do mito está enraizada num tecido cultural específico, o qual, sendo imposto, vai condicionar todo o nosso modo de vida, justificando, assim, como vivemos e morremos. A forma como experienciamos a cultura onde estamos inseridos não deve, por essa razão, ser encarada como uma experiência única do nosso mundo privado, visto que para além do individual, temos também o papel de agente social.

É precisamente na relação entre questões culturais e o controlo político e liderança social, que surge, no âmbito dos Estudos Culturais, o questionamento do equilíbrio no exercício do poder na sociedade, oferecendo uma linha de pensamento crítico que visa expôr como a comunicação e a representação servem os interesses subjacentes ao poder e manipulação, colocando destaque em questões de identidades, em especial identidades marginalizadas (Rojek, 2007:4). Os Estudos Culturais propõem uma auto-reflexão sobre a mudança rápida do pensamento e conhecimento, bem como argumentação e debate sobre a sociedade e sua cultura. Este movimento visa, precisamente, questionar as tradições culturais e explicações oficiais da realidade social e cultural. Aponta também para a necessidade de anular o sagrado, o que está para além de qualquer questionamento, aquilo que Don Cupitt considera uma “(...) traditional sacred story of anonymous authorship and archetypal or universal significance which is recounted in a certain community and is often linked with a ritual (...)” (Cupitt, 1982:29). Este movimento crítico assume, em certa medida, um papel desmistificador ao revelar o carácter ilusório patente nos direitos comuns, tradições e verdades que camuflam interesses sociais e mecanismos políticos que visam o exercício do poder e a manipulação.

Naturalmente, a imposição de um paradigma cultural despoleta oposição, estando desta forma criadas as condições para diferentes leituras do passado e interpretações antagónicas do mundo. É precisamente na intersecção entre o poder e a resistência que os Estudos Culturais, argumenta Chris Rojek situam o conceito de cultura, o qual assume uma dupla significação social associada a formas de poder e de conhecimento. Este conhecimento, no sentido de cultura como o desenvolvimento da mente e as realizações artísticas e científicas de determinadas pessoas, está na posse de uma elite ou classe governante. A cultura, ou culturas criadas pelas outras classes sociais são consideradas como inferiores ou secundária. Podendo o conceito de cultura assumir também o significado de um conjunto de crenças, mitos, costumes, práticas e o modo de vida de uma população, este remete-nos para o poder que pode ser exercido pela ideologia dominante na construção de um mundo que quase nunca é o que parece. Se por um lado conhecimento e poder definem um determinado paradigma cultural, constituindo assim uma forma de manipulação e de domínio, os mesmos também podem ser postos ao serviço da luta contra a desigualdade e submissão (Rojek, 2007:6-7).

O risco reside, precisamente, no facto de o indivíduo construir a visão de si próprio com base numa história social mais abrangente. Como afirma Rojek, uma das mais poderosas consequências dos Estudos Culturais está presente na ênfase colocada na desmistificação e desconstrução de toda a visão imutável da realidade (idem:7). Esta posição é fundamentada pelo reconhecimento de que a cultura, nomeadamente a moderna, está em fluxo constante, tal como as nossas identidades. O desafio está em aceitar a existência de diferentes formas de olhar o mundo, e de moldarmos a nossa identidade em função das relações que estabelecemos em comunidade, sejam estas de carácter social, económico ou político. Para tal, é necessário o entendimento da força e popularidade do mito, de como o poder gera significado. A libertação parte da tomada de consciência de que as representações sociais operam no sentido de nos prenderem a determinadas explicações da realidade. Por outro lado, o processo de desmistificação permite-nos uma perspectiva mais abrangente da nossa cidadania e uma compreensão mais correcta de nós próprios e dos outros. Os Estudos Culturais, pelo seu foco de interesse nas políticas de identidade, nomeadamente identidades marginalizadas, e nos movimentos sociais, serão, assim, uma prática emancipadora, no sentido de alargar a nossa perspectiva no relacionamento com os outros à escala nacional, global e histórica,

criando um espaço de alerta para as desigualdades sociais, a marginalidade e exclusão social, já que são estes os indicadores inevitáveis da acção das forças sociais, políticas, económicas e culturais, bem como do posicionamento dos indivíduos em relação às mesmas. A materialização desta prática emancipadora associada aos Estudos Culturais é identificada por Cornell West com “a new politics of difference”, a qual, como este explica, se define em três categorias. A primeira destas é designada por West como *Deconstruction*, isto é, uma atitude crítica em relação às dicotomias primárias, que dão origem a divisões e restringem a identidade. A sociedade ocidental orienta-se por um modelo de oposições negro/branco, masculino/feminino, americano/árabe, que culturalmente sobrepõe o primeiro ao segundo. A desconstrução passa por questionar os pressupostos culturais que estão na base destas divisões e assim ultrapassá-las. A segunda categoria é definida pelo termo *Demythologization*, partindo da noção de mito como uma constante articulação de poder, o qual representa e codifica uma realidade cultural e sentido de partilha de um passado. Este processo denuncia os interesses económicos, culturais e sociais por detrás do mito. Por último, a categoria *Demystification*, a qual liga a exposição do mito, manipulação e poder às políticas culturais (apud Rojek, 2007:27-8). Desmistificar o que está subjacente ao poder cultural, também poder político, é pertinente, sendo que o nosso olhar não pode ser inocente ao ponto de ignorar que a cultura da opinião pública não é mais do que um misto de verdades, meias verdades, mitos, estereótipos, preconceitos e teia política. No seu livro *Orientalism*, Edward Said denuncia o modo como o conhecimento construído pela Europa em relação a outras culturas, nomeadamente a oriental, assenta num complexo conjunto de representações fabricado pelo Ocidente, determinando o modo como este vê o Oriente, criando assim também a base para o seu domínio (apud Young, 1990: 126). Assim sendo, a concretização da libertação do potencial humano implica uma tomada de posição em termos de justiça económica, social e política aliada ao questionamento do discurso dominante. A cultura é crucial para a condição humana e o estudo da mesma deve ser visto como uma contribuição incomensurável para o desenvolvimento do ser humano.

O enfoque dos Estudos Culturais, inicialmente colocado nas questões de classe, foi também alargado às questões de género e de raça. A articulação dos estudos Culturais com os Estudos Feministas explica-se pelo facto de ambos os movimentos serem informados por uma análise de políticas de poder. A ligação dos Estudos

Culturais às questões feministas prende-se com o facto de a noção de “mulher” ser algo instável, construída histórica e culturalmente e sempre em relação a outras categorias. Como defende Sue Thornham, a imagem social da mulher não é dissociável da cultura, sendo que “What it means to be a woman is not given at birth but constructed in culture and subject to historical change” (Thornham, 2000:186). Consequentemente, o feminismo é também um produto cultural e histórico. Assim sendo, ao denunciar a libertação da mulher, o movimento feminista anseia por uma sociedade destituída de soberanias, aquilo que Adrienne Rich afirma como o “renovar de todos os relacionamentos”. Indubitavelmente, a teia de relacionamentos assenta em mitos sobre a imagem da mulher e do seu posicionamento na sociedade. No domínio da escrita, Elaine Showalter faz referência ao conceito de uma linguagem das mulheres cuja origem, defende a autora, não está na crítica feminista, mas sim no folclore e nos mitos. O que estes mitos traduzem é, essencialmente, o secretismo inerente à linguagem das mulheres, isto é, a fantasia criada pelo homem acerca da natureza enigmática do feminino. A mesma autora refere ainda a existência de alguma evidência etnográfica do desenvolvimento, em algumas culturas, de uma forma de comunicação exclusivamente usada pelas mulheres, que nada mais era do que um esforço criativo de resistência ao silêncio socialmente imposto (Showalter, 2002:55).

O fascínio pelos mitos é inegável e este atravessa gerações e culturas. No entanto, e se os considerarmos, como Dardell, “(...) a typical story with immediate and exemplary impact” (Dardell, 1984:232), é pertinente olhá-los sem acreditar que estes jamais poderão influir de forma nefasta o modo como olhamos o mundo, como vivemos nele, “(...) how we view our bodies and identities as women and men ... what we see as sacred and profane, good and bad, important, unimportant, possible or impossible” (Larrington, 1992: viii). Carolyne Larrington alude ao carácter profundamente político inerente ao mito. A aceitação e reconhecimento deste poder, despertou aquando da emergência da sua consciência feminista durante o final dos anos sessenta. Esta consciência traduz-se na defesa de que as mulheres também podem ter poder e que o domínio masculino não foi imposto, nem ditado naturalmente por ordem divina ou natural. No presente, existe já a convicção de que os mitos de divindades masculinas poderosas que ocupam o nosso imaginário serviram e servem para legitimar o controlo patriarcal, seja ele ao nível do núcleo familiar ou do estado. Este tipo de leitura, denuncia a mesma autora, não está presente na maior parte dos trabalhos sobre

mitologia, os quais também não justificam o carácter central das figuras mitológicas masculinas. Assim sendo, o movimento feminista adopta uma posição de resistência a toda a estratégia que vise fixar quaisquer teorias relacionadas com mitos androcêntricos, racistas e sexistas inerentes à cultura imperialista ocidental. Este movimento participa também, e reconhece como crucial, na desconstrução de mitos femininos criados para justificarem o poder patriarcal, e desafiar aquilo que nos foi ensinado como realidade. De realçar que, historicamente, as mulheres viram-se privadas do registo dos seus mitos na forma literária, através dos quais esta poderia ter adquirido uma perspectiva distintamente feminina (idem:xiii). Jane Caputi faz notar que um dos maiores progressos dentro do movimento feminista está associado à luta pelo poder de reconfigurar e de representar de forma simbólica a essência feminina a partir de uma perspectiva ginocêntrica, bem como revitalizar e criar uma tradição oral mítica feminina, usando-a para transformar o mundo. Durante o século XX, vozes feministas denunciaram o modo como os símbolos míticos e paradigmas de influência patriarcal construíram e mantêm a realidade falocêntrica. Simultaneamente, escritoras feministas reinterpretam mitos antigos, dando destaque a divindades femininas, aspectos do sobrenatural e poderes silenciados. Esta utilização do mito advém do entendimento de que este representa uma linguagem que tem o poder de transformar a condição ou estado de algo ou alguém (Caputi, 1992:424-425). Este esforço desmistificador reconhece que, sendo o mito algo que, independentemente da sua origem, é aceite como uma verdade após contínua repetição, é, afirma Estella Lauter, praticamente impossível anulá-lo por força única da razão. Este deve então ser substituído por um outro símbolo ou história com equivalente potencial persuasivo (Lauter, 1984:1). Na realidade, mesmo perante a evidência da sua falsidade, o mito não desaparece, visto que parece estar enraizado no processo de estruturação do interior do ser humano, relacionado com o facto de ser uma narrativa sobre “(...) larger-than-life people and events that are passed down from generation to generation” (Eisler, 1992:viii). A definição de mito apresentada por Eisler remete-nos para uma história cuja fonte é o inconsciente ou o desconhecido, o que pressupõe que este seja um processo em contínuo de criação do mundo e não um registo completo. É nesta textura do mito que reside o seu potencial de conceptualização pelo movimento feminista no confronto com o poder por ele criado e que o criou, não por força de uma vontade individual, mas da aprovação de uma narrativa mítica por parte de um grupo, já que este é “(...) a collective agreement about some aspect of the unknown” (Lauter, 1984: 6). Desta forma, a desconstrução dos

mitos patriarcais expõe o teor sexista e homofóbico de uma pirâmide social cuja figura de topo é masculina. É o questionar continuamente de ideias recebidas, das ordens naturais incorporadas nos mitos que procuram justificar actos de misoginia. Esta atitude reflecte a procura incessante de uma resposta à questão central do projecto feminista: “Can there be an order of living that is nonhierarchical and loving?” (Fisher, 1998: xi).

Relativamente à questão racial, as construções míticas associadas à superioridade da raça branca têm marcado a História. Hans Blumenbach, no século XVIII, defendeu a teoria de que todas as raças humanas descendiam de uma única fonte, o homem branco e que todas as outras eram uma deformação deste ideal. A teorização sobre a raça não pode, certamente, ignorar o contexto histórico em que surge. Esta emergiu no período de expansão colonial da Europa e da Inglaterra no século XIX, culminando na ocupação por parte do ocidente de quase todo o planeta. Naturalmente que as teorias raciais que sustentaram o mito da superioridade da raça branca surgiram como justificação para a expansão e subjugação de outras culturas. A definição da cultura ocidental foi e é caracterizada pela relação de diferença que estabelece com outras culturas (Young, 1995: 64-91). Esta construção mítica, mais uma vez, denuncia toda uma construção cultural, política e científica, associada à ideologia dominante. Como afirma Franz Fanon, a ligação entre cultura e raça é inevitável:

Racism is never a super-added element discovered by chance in the course of investigation of the cultural data of a group. The social constellation, the cultural whole, are deeply modified by the existence of racism (apud Young, 1995: 91).

Fanon é peremptório a afirmar a existência de um conceito fixo que se baseia no pressuposto de que “(...) white men consider themselves superior to black man” (Fanon, 1986: 12). Por seu lado, o homem de raça negra, já “colonizado” pelo mito da sua inferioridade, instigado pela destruição da sua originalidade cultural, vê na renúncia das suas raízes e na adopção dos padrões culturais do colonizador a única possibilidade de transcendência da sua condição, já que para este “(...) there is only one destiny. And it is white” (ibidem). Tanto o homem branco como o negro estão aprisionados na construção que têm da sua superioridade ou inferioridade, e a qual se reflecte numa espécie de comportamento neurótico que induz o homem negro a um esforço de fuga da sua própria individualidade, no sentido de anulação da sua presença (idem: 60). Um

outro mito associado à diferença racial está relacionado com os estereótipos culturais que envolvem a ligação sexual com pessoas de raça negra, evocando uma sexualidade atractiva, mas perigosa e uma aparente e interminável fertilidade, mas no entanto ameaçadora (Young, 1995: 96). Fanon ilustra esta perspectiva ao analisar a relação homem branco/mulher negra e mulher branca/ homem negro. O fascínio do homem e da mulher de raça negra pela raça branca está ligado ao desejo de mistura com a superioridade e consequente aproximação à mesma, “(...) I marry white culture, white beauty, white whiteness. When my restless hands caress those white breasts, they grasp white civilization and dignity and make them mine” (Fanon, 1986:63). Este mito sexual é perpetuado por mentes alienadas do correcto entendimento do valor do ser humano independentemente da sua cor. A sua destruição impõe-se e o ponto de partida é uma reestruturação da concepção que temos do mundo. Esta passa por uma mudança de posição do homem negro, o qual libertado do dilema “turn white or disappear”, irá actuar sobre a verdadeira origem do conflito, as estruturas sociais e as ideologias que as suportam (idem:100). O colonizador, na sua busca de poder e posse, criou uma imagem do negro que o coloca numa posição de inferioridade e fragilidade: “(...) the Negro is an animal, the Negro is bad, the Negro is mean, the Negro is ugly” (...) “Mama, the nigger’s going to eat me up.” (...) “Negroes are savages, brutes, illiterates” (idem: 113 - 117). Este foi o mito criado no período de expansão imperial, perante o qual o colonizado não tinha qualquer capacidade de resistência, fruto da privação das marcas da sua identidade cultural. Fanon afirma também que esta imagem é transportada de geração para geração e o complexo de inferioridade mantém-se mesmo que as pessoas já não sejam vítimas directas de subjugação. A mudança deve então ocorrer naquilo que Jung refere como o inconsciente colectivo que, segundo Fanon, “(...) is purely and simply the sum of prejudices, myths, collective attitudes of a given group”. É o inconsciente colectivo europeu que, de forma simbólica ou concreta, partilha da visão do negro como o lado nefasto, símbolo de pecado, a representação do arquétipo dos valores mais baixos. A matriz que tinge este inconsciente não é, contesta Fanon, hereditária. Esta é consequência daquilo que este considera “(...) the unreflected imposition of culture” (idem:188;199).

A subjugação de uma raça por outra tem subjacente um desejo de imposição de uma cultura que se considera superior. A perspectiva de cultura como ferramenta de poder é discutida por Said para quem cultura é um sistema de valores “(...) saturating

downwards almost everything within its purview; yet, paradoxically culture dominates from above without at the same time being available to everyone and everything it dominates” (Said, 1983:9). No âmbito desta mesma discussão e do reequacionar das tensões e jogos de força e de poder entre raças e “culturas” hierarquizadas, Stuart Hall⁴ reforça a pertinência do contexto histórico e relações sociais como basilares na construção de valores e tradições culturais, definindo cultura como:

(...) as both the meanings and values which arise amongst distinctive social groups and classes, on the basis of their given historical conditions and relationships, through which they ‘handle’ and respond to the conditions of existence; and as the lived traditions and practices through which those ‘understandings’ are expressed and in which they are embodied (Hall, 1996b:38).

A expressão destes valores, no que respeita à questão da raça, na sociedade contemporânea, resultou, segundo Hall, de um história e visão passadas que remetem para a ideia de uma cultura estranha e pessoas menos civilizadas, situadas num patamar inferior em termos culturais, justificado pela sua inferioridade na ordem natural, definida pela raça, cor, e por vezes herança genética (idem:339). O racismo, como a junção de preconceito e poder, infere na mitificação de um tipo de relações sociais que representa ilusões convenientes que visam assegurar uma determinada ordem e autoridade. O processo de desmistificação passa por rejeitar teórica e politicamente a separação hermética e pluralista de grupos raciais numa sociedade, integrando a noção de cultura como algo inacabado e em transformação permanente. Os mitos construídos sobre a questão da raça, isto é da superioridade da raça branca, afectam decisões e acções individuais, tornando-se agentes no processo pelo qual os indivíduos tomam consciência de si próprios e do outro, pois tal como afirma Colin Falck, o mito é uma forma de percepção que molda, de forma contínua, o modo como encaramos o mundo (Falck, 1989:119). No entanto, como também sugere Paul Avis, “(...) myths are informative but not definitive, descriptive but not veridical.” A grande função do mito é, então, a de transpor para o presente a história sagrada que incorpora e isto num contínuo de interrogação, transformação e reinterpretação ou dissolução. Através deste processo, “(...) myths decay and lose their sacred power” (Avis, 1999: 114).

⁴ Stuart Hall é uma das figuras fundadoras da corrente crítica conhecida por *British Cultural Studies*, nos anos 60, sendo o seu trabalho e reflexão crítica crucial na exploração de temáticas associadas a questões de género, raça e identidade no âmbito dos Estudos Culturais.

O desejo por uma identidade nacional leva, recorrentemente, a um apelo a mitos fundadores, como o mito da nação. Na ausência de uma “comunidade natural” em torno da qual se possam reunir as pessoas, criam-se laços imaginários que unam as pessoas numa ideia de pertença a uma nação. Estes materializam-se em símbolos nacionais (hinos, brasões, bandeiras) e na língua, questão fundamental. Os mitos fundadores têm um lugar de destaque entre esses símbolos, os quais, de acordo com Tomás Tadeu da Silva, remetem “(...) a um momento crucial no passado em que algum gesto, algum acontecimento, em geral heróico, épico, monumental, em geral iniciado ou executado por alguma figura “providencial”, inaugurou as bases de uma suposta identidade nacional” (Silva, 2000: 85). Michael Bell, de forma análoga, define mito com “both a supremely significant foundational story”, no entanto, “a falsehood” (Bell, 1997:1). Na realidade, a veracidade destes mitos fundadores que visam fixar as identidades nacionais não é relevante, pois a pertinência das narrativas fundadoras reside na estabilidade que estas trazem à identidade nacional. De facto, o mito é um fenómeno pessoal e cultural de múltiplas facetas “(...) created to provide a reality and a unity to what is transitory and fragmented in the world that we experience” (Morford/Lenardon, 1999:3). Neste sentido, argumentam Mark Morford e Robert Lenardon, o mito é, de certa forma, a mais elevada realidade e o pressuposto de que é ficção ou inverdade constitui uma definição muito limitada deste fenómeno (idem:4). Todavia, este esforço para definir as identidades nacionais como separadas ou segregadas é, de certa forma, dissipado pelo fenómeno do hibridismo. De acordo com a abordagem da teoria cultural contemporânea, este conceito no contexto das sociedades actuais, caracterizadas por fortes fluxos migratórios e por um marcante sentimento de exílio, pressupõe o hibridismo entre diferentes nacionalidades, etnias ou raças, destabilizando, deste modo, a concepção mítica de uma identidade pura, original. Aquilo que se tem vindo a verificar é a emergência de uma identidade resultante deste hibridismo, na qual se podem assinalar traços das diferentes identidades que participaram no cruzamento de fronteiras. Desta forma, o desenvolvimento de identidades ambíguas, em consequência da globalização e multiculturalismo, revela-se uma poderosa estratégia política que vem, precisamente, questionar a fixação da identidade. Ao mito da identidade nacional, também associado ao mito da *Homeland*, contrapõe-se uma definição de identidade que a descreve como não sendo fixa, estável, coerente, unificada, permanente, assumindo antes o carácter de algo em construção. A identidade é, assim, instável, contraditória, fragmentada, inacabada, em constante mutação, tal como a cultura. Mais ainda, e como

defende Hall, a unificação de uma identidade é apenas possível pela articulação de diferentes formas de poder cultural:

Instead of thinking of national cultures as unified, we should think of them as a discursive device which represents difference as unity or identity. They are cross-cut by deep internal divisions and differences, and 'unified' only through the exercise of difference forms of cultural power (Hall, 1992:297).

A visão do mito como mecanismo utilizado pelos povos primitivos para obterem um entendimento do mundo é frequente entre os mitógrafos do século XIX e início do século XX. O mito está então associado a um estado de evolução em que a magia predomina, em detrimento da visão racional da ciência. Assim sendo, o mito seria uma espécie de alternativa ou equivalente à ciência. Nesta perspectiva, é possível traçar um paralelismo com a relação que Freud estabelece entre as origens do mito e o desenvolvimento do ser humano. A fase de construção do mito corresponde ao período de inocência feliz da infância. A fase posterior ao mito, durante a qual a religião servia de guia para a vida, corresponde ao período de desenvolvimento da consciência da criança, e a ciência ao período da vida adulta, na qual o ser humano já adquiriu uma compreensão da realidade. O processo de construção do mito surge, assim, associado a um patamar em que o ser humano ainda não discerniu entre a sua identidade pessoal e o outro, bem como em relação às leis que regem a ordem social (Freud, 1959:146).

No domínio da psicanálise, a análise do mito como reflexo do inconsciente social colectivo, surge em analogia à análise do sonho, reflexo do inconsciente individual. Esta perspectiva explica-se pelo facto de o processo de socialização ser gerador de repressão dos desejos individuais, de tal forma que o desenvolvimento do indivíduo é em si mesmo um produto de repressão social. É através do sonho e da fantasia, materializados nas artes, espaço menos controlado, que se opera a libertação da repressão operada pela cultura e comprometida com a realidade. Freud estabelece também uma estreita ligação entre mito e sonho, ou fantasia do inconsciente individual. Os mitos, resultantes de uma fantasia selvagem, anseiam pela concretização de desejos, à semelhança dos sonhos. Enquanto produtos de um acto fantasioso, mitos e sonhos são também produtos dos actos libertadores das mentes, podendo ser vistos como a projecção do psicológico no mundo exterior. Desta forma, encontramos nos mitos uma fonte de informação privilegiada sobre o inconsciente, a qual se revela um instrumento

crucial para a psicanálise. Da sua análise dos sonhos, Freud concluiu também, que se verifica a presença de símbolos comuns a todos os indivíduos, como que remetendo para um único pensamento latente situado num único ponto de origem. Estes conteúdos universais remontam às experiências dos primeiros anos de vida da criança, anteriores à individualização da mente. De forma semelhante, os mitos e crenças das sociedades não civilizadas têm algo em comum, independentemente da sua origem espacial ou temporal. Os símbolos dos sonhos e dos mitos são, pois, o resultado de actividades psíquicas universais. De salientar que a dinâmica psíquica que despoletou a criação do mito sobreviveu persistentemente na mente moderna. A abordagem de Lévi-Strauss sugere também que o comportamento humano se baseia em padrões imutáveis, cuja estrutura é transversal a todas as épocas e sociedades (Morford/ Lenardon, 1999: 9). Curiosamente, Freud recorre aos nomes de figuras da mitologia grega (Édipo, Narciso, Eros) para rotular muitos dos traumas e impulsos dos seus pacientes.

Jung transcende o paralelismo mito/sonho ao interpretar o mito como a projecção daquilo que este designou de inconsciente colectivo, isto é, a revelação das tendências contínuas da psique social. Jung estabelece uma clara distinção entre o inconsciente colectivo e o individual. O primeiro, ao contrário do segundo, abrange questões sociais e políticas que envolvem um grupo. Os mitos contêm imagens ou arquétipos que são a expressão de sonhos colectivos desenvolvidos ao longo de milhares de anos, e dos quais a sociedade se tornou dependente. Os arquétipos comportamentais expressos nas narrativas míticas são o inconsciente colectivo. O mesmo coloca a ênfase na dependência psicológica que as sociedades apresentam em relação aos seus mitos tradicionais. No entanto, se arquétipos são “deposits of the constantly repeated experiences of humanity”, e se as nossas experiências são passíveis de alteração, também o poderão ser os arquétipos que instigam os nossos mitos (Jung, 1983:68). Sendo os mitos símbolos do nosso drama inconsciente interior, materializados no acto de contar, esta qualidade permite-lhes, segundo o autor, serem os portadores de mensagens cruciais, de uma visão de aspectos incompreendidos e negligenciados da personalidade, alertando para o desequilíbrio ou acção errónea. É interessante notar que Jung encontra o poder do mito na sua estrutura, que se mantém inalterável ao longo dos tempos, e não no seu conteúdo, cujo impacto se faz notar somente num espaço e tempo específicos. Consequentemente, os mitos que fazem parte da nossa herança constituem

manifestações do arquétipo marcado pelo contexto temporal e que foi passado de geração em geração.

Kenneth Burke pensa o mito e a leitura deste como um exercício que ambiciona a perfeição. À distância, os seus leitores podem vê-lo como uma resposta absoluta para os seus problemas. Assim sendo, a narrativa mítica pode representar, para os seus criadores e intérpretes, não só um paradigma, mas algo passível de uma aproximação à totalidade (Burke, 1971:100-119). Contrariamente, Lawrence Coupe sugere que o mito serve, apesar de sugerir a totalidade, como força de resistência à mesma:

Myth might then be appreciated as that narrative mode of understanding which involves a continuing dialectic of same and other, of memory and desire, of ideology and utopia, of hierarchy and horizon, and of sacred and profane (Coupe, 1997: 196).

Por sua vez, Paul Ricoeur refere a função simbólica do mito, o seu poder de descoberta e de revelação, na medida em que contribui para o entendimento/compreensão, o que ultrapassa a perspectiva do mito nos tempos modernos como *false explanation*. Sendo o mito uma abertura a outros mundos possíveis, os quais transcendem os limites estabelecidos pelo nosso mundo, este, não ignorando o seu carácter paradigmático e delineador de uma determinada ordem social ou perfeição, revela a promessa de outros modos de existência a serem concretizados num tempo e espaço para além do presente. (Ricoeur/ Valdés, 1991: 490).

Blumenberg levanta a questão da permanência do mito e da sua resistência perante a racionalidade científica. Durante o período do Iluminismo, o mito era considerado como algo a eliminar, por forma a criar espaço para o desenvolvimento e aplicação do conhecimento científico. A actual perspectiva relativamente à ciência segue ainda esta linha de pensamento, segundo a qual o mito, na era moderna, está confinado a uma imaginação estética, privada de qualquer relevância num estilo de vida prático e racional. Na introdução do livro *A Mitologia Grega*, Pierre Grimal reforça a dicotomia mito/ razão ao afirmar que o mito, na sua origem grega, opõe-se ao *logos*, do mesmo modo que a fantasia se opõe à razão. *Logos e Mythos*, sustenta Grimal, “são as duas metades da linguagem” (Grimal, 1982:19). Blumenberg refuta esta posição, defendendo que a dialéctica racionalidade científica/ mito deve ser ultrapassada, apostando na sua complementaridade, e não na incompatibilidade, como crucial para a

existência humana (Blumenberg, 1990: Introduction). O mito é dotado de uma ambivalência ilustrada pela combinação de dois aspectos antagônicos, isto é, a sua elevada consistência em termos de narrativa central e, por outro lado, uma potencialidade para a variação. Assim sendo, os mitos são revisitados com o intuito de acrescentar e eliminar algo. Como afirma Blumenberg, “Stories are told in order to kill something.” Este também realça que o mito representou na sua origem muito mais do que uma forma de colmatar a ausência da explicação científica. Prova disso, foi o facto de o mito se manter após a emergência da ciência. Nada mais surpreendeu os promotores do Iluminismo do que a sobrevivência do mito e do trabalho sobre o mesmo (idem: 31; 274).

A cisão entre o mito e o pensamento científico ocorreu nos séculos XVII e XVIII, sendo que esta se revelou inexorável, na medida em que, para a ciência se afirmar, esta teve de se demarcar do pensamento místico e mítico anterior. Claude Lévi-Strauss, não obstante o valor que reconhece ao pensamento científico, alerta para a necessidade de recuperarmos aspectos da vivência humana que se perderam, tomando consciência da sua existência e importância. Este considera que a ciência moderna aposta cada vez mais na reintegração destes elementos. Ao contrário da ciência que permite ao homem alcançar domínio sobre a natureza, o mito dá ao homem a ilusão de que pode compreender o universo. No entanto, o avanço da ciência é que criou as condições para um entendimento inequívoco daquilo que é o mito, pela capacidade crescente desta em explicar não só a sua validade, como também o que é válido no pensamento mitológico. O mito, na qualidade de História sem arquivos, assenta numa tradição unicamente oral que reclama ser simultaneamente História. No entanto, História e mito distanciam-se pelo facto de a primeira, por oposição ao mito, se basear em documentos escritos. Assumindo as diferenças notórias entre mito e História, Strauss acredita que, na actualidade, a História substituiu o mito, desempenhando a sua função, e que a mitologia tem como meta assegurar que o futuro permaneça fiel ao presente e ao passado (Lévi-Strauss, 1978: 5-43).

Mito e literatura vivem uma relação de interdependência criativa que se materializa no facto de o mito representar um recurso importante para a literatura, que se alimenta recorrentemente de temas mitológicos e de, simultaneamente, este encontrar na literatura uma forma de se expandir, pela criação e recriação que esta faz de certas narrativas míticas. Na realidade, a literatura pode ser observada como o resultado de

dois impulsos: *mimesis* ou o desejo de imitar a realidade e a fantasia, o desejo de alterar essa realidade. A literatura constitui, deste modo, uma das formas privilegiadas de preservação do mito ao longo dos tempos, o qual chega até nós adoptando ele próprio uma forma literária. Assim sendo, o trabalho literário inclui a interpretação de mitos, sendo a dimensão mítica parte integrante da produção literária (Coupe, 1997: 4). No entanto, a literatura pode revelar-se como opositora ao mito, na medida em que o mito pode, no texto literário, ser privado do seu potencial. Angela Carter estabeleceu, na sua obra, uma relação entre mito e literatura que se traduzia na criação no texto literário de um espaço vital para a desconstrução de mitos e denúncia das suas contradições e hipocrisias. Através da reescrita dos mitos, Carter ambicionava uma crítica à realidade extra-textual. No seu ensaio *The Sadeian Woman*, a autora refere-se mesmo aos mitos, nomeadamente aos mitos femininos, como “consolatory nonsenses”. Mais ainda defendia que: “If a revival of myths of these cults gives women emotional satisfaction, it does so at the price of obscuring the real conditions of life. This is why they were invented in the first place” (Carter, 1979:5).

Victor Jabouille assinala um padrão comum a todas as construções míticas, independentemente da cultura e período histórico. Este reside numa “(...) permanência referencial de uma estrutura mítica que pode se actualizada por e na narrativa” (Jabouille, 1993: 14). A transmissão do mito, seja através da palavra ou da forma plástica, pode ser pura ou, como acontece na literatura, adulterada. O mito situa-se num tempo anterior à literatura. No entanto, esta constitui a forma por excelência de transmissão do mesmo, criando também, como afirma Jabouille a possibilidade para a “sua permanência, o seu desenvolvimento e actualização” (idem: 21). Jabouille parte também do pressuposto que a criação literária de um mito não é a narrativa mítica, visto que “o mito é a estrutura profunda e universal que suporta a narrativa” (ibidem). Todavia, é através da análise do mito na literatura que nos é possível um entendimento profundo das características de um contexto histórico, social e cultural, nomeadamente, tratando-se de culturas distantes, não passíveis de análise directa. Através da literatura, o mito ou a personagem mítica renova-se, adquire formas outras, caminhando, assim, para a evolução. A sua actualização permanente está associada à inevitável renovação da própria sociedade que este reflecte. A construção literária do mito é apenas uma das roupagens que este pode assumir num determinado momento, podendo mesmo emergir um novo sentido pela transformação e actualização encetada por um de muitos possíveis

níveis de exploração do referencial mítico. Por seu lado, o mito traz para a literatura novas temáticas e renovada riqueza estética. Naturalmente que a utilização dos mitos na literatura pressupõe um entendimento social que alcance os motivos desse recurso, que se apresenta como inesgotável pela sua universalidade e intemporalidade. Desse modo, e como argumenta Jabouille:

(...) ao usá-lo como estrutura de apoio da sua criatividade estética – que é, também, afirmação política – e da sua capacidade de intervenção, o artista recria um longo e primordial processo de representação da psyche do homo sapiens, integrando, nesta síntese cultural, o particular no universal, o temporal no intemporal, o limitado no infinito (idem: 44).

Dentro da literatura é possível demarcar um género que, pelas suas características e recorrência a temas do sobrenatural, que traduzem uma fenomenologia meta-empírica, se aproxima da narrativa mitológica. Ao mito está inerente uma origem sobrenatural pelo facto de ser uma narrativa que não vem de parte alguma, e que se revela eterna e intemporal. Este e a sua análise pressupõem, desta forma, um retorno ao começo, ao arquétipo. Assim sendo, o fantástico, que tal como o mito está conotado com a mentira e pressupõe um acto de fé, pode ser descrito como uma “poetic mythology of a disenchanted and demythologised world (...)” (Cornwell, 1990:21). Esta poética traduz-se na possibilidade de abrir a realidade empírica a um surrealismo metafísico, na descoberta de uma dimensão problemática e enigmática da humanidade. Perante o fantástico, tal como na análise mitológica, o leitor crítico, deve identificar cada mentira presente na história fantástica, por forma a revelarem-se as dimensões estética e social deste género literário. A narrativa fantástica pressupõe a presença indispensável da temática de índole sobrenatural. Assim sendo, esta é povoada de fenómenos ou seres inexplicáveis que irrompem num enquadramento até então supostamente normal. Um aspecto pertinente e subversivo do fantástico está relacionado com o facto de este envolver uma inversão das regras. Surge, deste modo, como uma força subversiva que pode operar no sentido da mudança social. Thelma Shinn aponta para a força deste género literário na criação e recriação de mitos. A ausência de fronteiras espaciais e temporais que lhe é inerente permite recriar mitos antigos, ao mesmo tempo que a realidade criada nesta ficção pode sugerir alternativas à realidade presente, a qual muitas vezes, está em conflito com as explicações oferecidas pelo mito redescoberto (Shinn, 1986:x). O fantástico inverte o real, pois a sua verdadeira

dimensão, tal como acontece no maravilhoso “(...) arises from an unexpected alteration of reality (a miracle), a privileged revelation of reality (...)” (Carpentier, 1990: Prologue). No entanto, mantém-se uma relação de inevitável dependência com a realidade, atendendo a que o fantástico se alimenta e existe apenas como elemento de oposição a um mundo real que se apresenta frustrante pela sua finitude. Este constitui, assim, uma estratégia de ampliação do real, o qual serve de âncora, permitindo ao mundo criado pelo fantástico parecer o mais plausível possível, enfatizando também o contraste entre a dimensão natural e sobrenatural, sendo que o irreal pode somente ser notado por oposição ao real.

Perante a impossibilidade de se formular uma teoria unitária sobre o mito, impõe-se uma flexibilidade na sua definição. Desta forma, poder-se-á concluir que o mito é dotado de uma energia que molda, forma acontecimentos históricos, mas que, acima de tudo, condiciona o modo como estes são transmitidos, recebidos e disseminados. Assim sendo, este pode ser definido como uma narrativa de considerável importância para a forma como o ser humano constrói o seu entendimento do mundo e gere a sua existência. As histórias míticas que são transmitidas têm uma influência muito mais marcante e sistemática do que imaginamos. Por outro lado, o mito afirma-se como o resultado de uma construção anónima, com aceitação colectiva, o qual adopta uma materialização literária em determinado momento. O mito também se caracteriza pelo despertar do lado irracional do pensamento humano, num misto permanente do humano e do sobre-humano. A visão mitológica do mundo, tal como acredita Freud, “(...) is nothing but psychology projected into the external world” (Freud, 1959: 258). De notar que esta projecção é informada pelos contextos histórico, social e cultural no qual emerge. A análise do mito impõe também a tomada de consciência de que:

We enter the mythical when we enter the realm of risk, and myth is the enchantment we generate in ourselves at such moments. More than a belief it is a magical bond that tightens around us. It is a spell the soul casts on itself (Calasso, 1994: 279).

2. REESCRITA E METAMORFOSE NO FEMININO

A ficção contemporânea parece estar marcada pelo imperativo do “eternal return”, profundamente ligado ao acto de recontar, reescrever, criando-se um universo narrativo susceptível de renovação ilimitada, de uma instabilidade que se traduz na sobreposição de formas. Como refere Warner, é a criação literária que vai contra “the normative models of the unified self” (Warner, 2002:203). A narrativa mítica, na sua projecção de outro(s) mundo(s), num contínuo relembrar da existência de algo mais, “the other”, para ser dito ou imaginado, enquadra-se nesta orientação da ficção contemporânea. É Lawrence Coupe quem define mito como “synonymous with ‘eternal return’, with the desire to be at one with a cosmic beginning in a ‘continual present’, an eternal now” (Coupe, 1997: 60). O mito contém em si a dialéctica passado e futuro, na medida em que informa o presente, onde reside a tensão entre aquilo que sempre foi e aquilo que deveria ter sido. Assim sendo, a fluidez e a flexibilidade da linguagem mítica, bem como a pertinência da mesma na desconstrução e reconstrução da realidade, revela-se como um terreno fértil, pelo seu potencial infinito de tradução e plasticidade, para o trabalho de reescrita, isto é, de metamorfose de um mundo que se deseja diferente. Os mitos são dotados de grande pertinência, e “valor de uso” para os escritores que estão mais conscientes dos perigos dos dogmatismos religiosos e morais e que acreditam que, se a nossa existência é moldada pelas histórias, nós também as podemos usar para moldar o mundo. A natureza simbólica do mito vai também instigar o escritor a uma resposta mais elevada, que consiga refutar o poder daqueles, não apenas pela sua desconstrução e denúncia das implícitas manipulações e supressões. Assim sendo, o escritor deve responder com a sua própria mitopoeia, já que a mais eficaz estratégia contra o mito é a criação de outro mito. O poder do mito nunca poderá ser esgotado, sendo que a ficção desempenha um papel crucial na recuperação e divulgação de memórias apagadas pelos conquistadores da História, provando que mito e História se informam e influenciam mutuamente.

O processo de articulação do trabalho ficcional com as narrativas míticas, pressupõe um trabalho de re-visão e reescrita dessas mesmas narrativas, criando um

espaço intertextual marcado por múltiplas vozes em permanente diálogo e influência, ambicionando um discurso que se deseja cada vez mais completo.⁵

Sobre o processo da reescrita, Chantal Zabus é da opinião de que todo o escritor é um re-escritor, no sentido de que há sempre um ponto de partida que são outros textos, outras histórias. Como categoria de transformação textual, a reescrita abrange diferentes recursos desde a paródia, “pastiche”, sátira, duplicação, repetição, alusão, revisão e inversão, através dos quais um texto, ou textos, são apropriados de forma subversiva ao serviço de uma determinada ideologia. A reescrita, afirma Zabus, é na sua essência uma violência desafiadora perante a História, ao trazer um novo olhar sobre textos cuja centralidade e pertinência histórica ditaram a matriz ideológica da cultura ocidental (Zabus, 2001:191-2). De modo idêntico, Steven Connor estabelece um paralelismo entre o texto de origem e o mito da origem, afirmando que ao recuarmos ao ponto de origem destes textos:

(...) all themselves myths of a certain point of origin, these rewritings both interrupt history and restore something of its suppressed fullness. They show how every myth of origin is itself a kind of violence, in what narrows, excludes or denies (Connor, 1996:198).

Por sua vez, Warner fala da inevitável influência de um legado de histórias imaginárias e anónimas:

We swim, float or navigate this ocean of stories all the time in our daily lives, even in today’s world in which people constantly criticize the mass media and television for impoverishing the culture. In fact the mass media, television, game shows, video games, and every kind of popular entertainment, navigate this same element (Warner, 2004: 276).

A reescrita traduz-se numa relação de intertextualidade que pressupõe que todo o texto é construído como um mosaico de citações, uma absorção e transformação de outro texto. Como Said argumenta: “(...) the writer thinks less of writing originally, and more of rewriting” (Said, 1983:135). No seu intuito de colmatar falhas, a reescrita é também, como lhe chama Zabus, um acto de *re-righting*, que exige mais do que leitores, *writers*, e que não permite ao autor da reescrita um trabalho livre de ansiedades, visto

⁵ Relativamente aos conceitos de Reescrita e Intertextualidade, ver *Narrando O Pós-Moderno: Reescritas, Re-Visões, Adaptações*, Secção II, de Ana Gabriela Macedo, Braga, Universidade do Minho/ Centro de Estudos Humanísticos, Coleção Hespérides, n.20, 2008.

que o fantasma do texto original é uma presença constante. A reescrita envolve um trabalho de pré-escrita, a partir do qual se constrói algo em direcção a um original, numa sobreposição de camadas.

A reescrita, como ferramenta de redescoberta e reinterpretação histórica e cultural da mulher, revela-se crucial no âmbito dos Estudos Feministas e da crítica feminista. Adrienne Rich define toda a escrita como um processo de re-visão e de sobrevivência:

(...) the act of looking back, of seeing with fresh eyes, of entering an old text from a new critical direction - is for women more than a chapter in cultural history: it is an act of survival... we need to know the writing of the past, and know it differently than we have ever known it (Rich, 1979 : 35).

A mesma defende que “(...) for women, is more than a search for identity: it is part of our refusal of the self-destructiveness of male-dominated society” (idem:35). Não obstante implicar um escavar, um acto de recuperar algo, a reescrita feminista, de olhar no passado, é orientada para o futuro, num processo de reinscrição, no qual as velhas histórias são reavaliadas e representadas em diferentes formas. No seguimento desta ancoragem crítica, Warner incita ao acto permanente do recontar, da mutação das histórias como requisito fundamental no processo da escrita. Esta mutabilidade está associada ao poder das histórias para nos orientarem, na medida em que estas oferecem “(...) a way of imagining alternatives, mapping possibilities, exciting hope, warding off danger by firestalling it, casting spells of order on the unknown ahead” (Warner, 2002:212). A mesma defende a pertinência da utilização do mito na ampliação da percepção do ser humano:

In this reworking of ancient material, the physical conditions of ordinary existence simply do not obtain: characters are free to fly, to shape shift, to see far into the beyond, and these breaches in the order of reality enhance the psychological intensity of the depiction of human states of being, they press into new forms ways of telling the self – recasting literature’s familiar materials, anguish, passion, lust, pity (idem:211).

Se por um lado, o mito revela enorme capacidade de resistência à mudança, apresentando-se como uma história que parece imutável na representação de como eram

as coisas no passado, como são e como devem ser, é através da reescrita deste e neste que a mudança se poder operar. Na realidade, o mesmo é atraído pela sua natureza indeterminada, visto que o mito encerra um discurso volátil, que surge, transforma-se, desintegra-se até desaparecer totalmente, e à volta do qual surgem outros significados possíveis. Em relação à natureza do mito, Marina Warner defende que “(...) myths aren't writ in stone, they're not fixed, but often telling the same figures – Medea or of Dinosaurs – change dramatically both in content and meaning” (Warner, 1994b:13). Esta impermanência concretiza-se na reconstrução de uns mitos, na recuperação de outros e até mesmo na sua dissolução, processo este que se torna possível pelo facto do mito ser uma construção social. Inexoravelmente, o acto de recuperação, condicionado pelo contexto em que este ocorre, vai resultar em novas interpretações. A reescrita de narrativas míticas justifica-se pelo facto de, para além de aludirem a um mundo de ilusão e quimera, estas também:

(...) tell stories which can give shape and substance to practical, social measures” (...) defining the forbidden and the alluring, the sacred and the profane, conjuring demons and heroes, saying who we are and what we want, telling a story which makes sense of things (Warner, 1994b: 36; 68).

Warner alerta, deste modo, contra a aceitação de moralidades invisíveis codificadas nas histórias passadas, contrariando a noção de que as mesmas são imutáveis, que representam a realidade como ela foi, é e deverá ser.

O trabalho de Marina Warner demonstra que os mitos afectam intensamente, mesmo que de forma subtil, a nossa existência. O compromisso da autora prende-se com o avanço a nível social, em particular no que concerne às questões relacionadas com as mulheres. O enfoque é colocado na análise e revisão dos significados simbólicos associados à figura feminina e como estes se manifestam na vida real das mulheres. O objectivo da autora ultrapassa o mero exercício de explicação das origens ou categorização do mito, ambicionando sim denunciar os seus efeitos no ser humano, em particular nas mulheres. Relativamente ao seu posicionamento no movimento feminista, Warner, numa entrevista a Chantal Zabus, em 1994, afirma:

I am seen as a feminist by the enemies of feminism, seen in that light by journalists or spectators who like to sneer at feminism of any kind. But feminists don't see me as a feminist. I am sort of caught in between (Zabus, 1994: 526).

No entanto, apesar de não se identificar com nenhuma ideologia feminista em particular, Warner gostaria que a relacionassem com o movimento feminista, não se sentindo assim rejeitada. Não obstante o seu maior envolvimento se fazer notar no domínio literário, a sua escrita serve o propósito de resgatar uma imagem da mulher que a dignifique, sem contudo a colocar num pedestal e demonizar a figura masculina. As questões feministas que a ocupam seguem um tempo e contexto específicos, mostrando-se esta consciente da impossibilidade da existência de um mundo utópico, à margem do mundo contaminado por universalismos patriarcais.

No conto *Ariadne After Naxos*, integrado na obra *The Mermaids in the Basement*, Warner situa Ariadne e a sua filha Chloe numa ilha de Amazonas, na qual reside uma comunidade exclusivamente feminina completamente isolada do mundo, um espaço que não pretende ser um retiro para Ariadne, mas sim onde esta procura "(...) discipline to keep my senses alive and my faculties alert" (Warner, 1994a: 98). A fundação daquele convento remonta ao reinado de Pensileia, a qual, desgastada pelas guerras contra os homens, verificou a necessidade de criar um local de retiro para mulheres exaustas como ela, tornando-se o convento um local de refúgio e harmonia, isento de antagonismo sexual. Ariadne, vive assombrada com o fantasma do perigo do envolvimento com a figura masculina, atitude que herdara da sua mãe, a qual, após tanto sofrimento causado pelo marido, resultante também do seu envolvimento com vários amantes, apenas consegue viver em locais escuros. Ariadne carrega o medo de vir a enfrentar tal sofrimento e protege-se para que isso nunca lhe aconteça, assumindo antes o papel daquela que, pelo poder da beleza feminina, tortura e não é torturada pelos homens. No entanto, uma figura masculina, apresentada na obra como T., levou-a a considerá-lo não como um adversário "(...) one of the enemy tribe who'd brought about my mother's ruin" (idem:103). Ariadne acaba por ser abandonada por este na ilha, e é no convento que encontra refúgio e um bálsamo para a dor dilacerante que a possuía. O seu meio irmão Minotauro, o monstro, a besta, tornou-se o seu confidente e companheiro, "It was a comfort, to have his pity" (idem:111). Confrontada com o aparecimento inesperado de um homem, Ariadne sente-se constrangida pelo seu

entusiasmo que tenta contrariar: “You must leave. You are forbidden to land here” (...) You weren’t allowed, as a man, to stay in our community” (idem: 113-14). A tolerância que esta vem a revelar em relação a uma presença masculina, foi considerada uma traição ao pacto estabelecido e evidência da imagem que esta já tinha como um elemento da comunidade que não estava ali para ficar, “You are made for the world, Ariadne. Stay with us a while. Heal yourself. Then go” (idem: 115). O membro mais velho da comunidade, Hypatia, decide submeter este homem a um teste, que, sendo ultrapassado, lhe permitiria uma presença temporária na ilha. Questionado sobre quem é superior, o homem ou a mulher, o botânico responde:

There’s no difference of degree between my left hand and my right. They’re the same, but completely distinct” (...) A man and a woman aren’t mirror images of each other (...) We’re different and we can’t ever be the same, and there’s no superiority or inferiority in our difference (idem:116).

Com a permanência deste na ilha, o Minotauro perdeu a relevância e Ariadne e Chloe acabam por deixar a ilha com o viajante, ficando para trás o Minotauro, aquele que Ariadne considerava “(...) my other self, my monster of loathing” (idem:118).

A imagem que aquela comunidade feminina tem do amor entre homem e mulher “(...) merely an excuse to exploit women’s fruitfulness for the ends of the patriarchy” é, de certa forma, contestada por Warner através da personagem principal desta história. Warner, mais uma vez, assume uma atitude anti-estereótipos, como a própria Ariadne afirma: “I can’t make my life fit any one gospel (...)” (idem:119). Nesta história encontramos referências claras ao mito de Teseu e Ariadne, do qual existem várias versões. Teseu, na tradição humana era filho de Egeu, rei de Atenas, e de Etra, o qual com a ajuda de Ariadne, conseguiu escapar ao Minotauro, monstro que, devido à morte de Androgeu, filho de Minos, tinha direito a devorar sete homens, de nove em nove anos.⁶ Noutra versão, Teseu libertou os Atenienses do insuportável tributo que Minos, rei de Creta, lhes impunha: sete rapazes e sete raparigas que deveriam, todos os sete anos, ser enviados para a ilha, para servirem de alimento ao Minotauro.⁷ Quando este chega a Creta para lutar contra o Minotauro, Ariadne, filha de Minos e meia irmã do Minotauro, sente por este um violento amor. Conta a lenda que para que este não se

⁶ Grimal, Pierre, *Dicionário da Mitologia Grega e Romana*, Tradução de Victor Jabouille, Lisboa, DIFEL 1951:441

⁷ Schmidt, Jöel, *Dicionário de Mitologia Grega e Romana*, Tradução de João Domingos, Lisboa, Edições 70, 1985: 225-6

perdesse no labirinto, onde se encontrava o Minotauro, Ariadne deu-lhe um novelo de fio, que este desenrolou, conseguindo assim encontrar o caminho de regresso. Como condição da sua ajuda, Ariadne, impôs que Teseu a desposasse e a levasse com ele para fugir à ira de seu pai perante a traição desta. Depois de vencer o Minotauro, Teseu cumpre o acordo. Todavia, certa noite, este fez escala em Naxos, e aproveitando que Ariadne estava adormecida junto ao mar, abandonou-a, desaparecendo no seu navio. Entre os mitógrafos não existe um consenso em relação às causas deste abandono. Segundo alguns, Teseu amava outra mulher, enquanto outros defendem que este a abandonara por ordem de Dionísio, o qual estava apaixonado por Ariadne. Segundo esta última versão, Ariadne não se entregou muito tempo à sua dor, sendo desposada de seguida por Dionísio, o qual, fascinado pela sua beleza, a levou para o Olimpo (Grimal, 1951: 441-2).

O Minotauro é um monstro híbrido com cabeça de touro e corpo de homem. Este nasceu da união entre a esposa do rei de Creta e um touro branco enviado ao rei por Posídon. Horrorizado, o rei de Creta esconde o Minotauro num labirinto projectado de tal forma que quem quer que lá entrasse, não soubesse como regressar (idem:171). O Minotauro, na reescrita de Marina Warner, poderá incorporar os medos de Ariadne de entrega ao mundo masculino que a desiludiu. Os monstros, como a própria autora afirma, são, por um lado “(...) emanations of ourselves”, no entanto são vistos como “(...) alien, abominable and separate so that we can deny them (...)” (Warner, 1994a: 21). Na reescrita de Warner, o Minotauro não é visto como um ser separado, mas o irmão protector de Ariadne. Temos assim a desconstrução do mito do Minotauro, na medida em que este já não representa o perigo que deve ser eliminado pelo herói, mas sim um porto seguro, uma hipótese de cura. Curiosamente, Warner atribui ao Minotauro uma dimensão humana, despertando uma certa piedade em relação a esta personagem que habita o labirinto, lugar sem memória, sem uma dimensão temporal onde encontramos o ser isolado, destituído de identidade, limitado na sua mobilidade física e emocional.

O final da história projecta um desejo de eliminação do antagonismo entre homem e mulher, da dissipação das polaridades sexuais. Warner tenta assim escapar à tentação habitual da crítica feminista de idealizar e culpar. Não vai na direcção do separatismo, mas sim no de quebrar um silêncio, falar as verdades das mulheres reflectindo a sua realidade através de uma expansão de categorias e símbolos. E assim o

faz através da reescrita de mitos femininos, por forma a destabilizar o sistema de valores dos registos históricos que dão voz à tradição monológica. Warner assume o papel que Kristeva denuncia como crucial, isto é, o de “(...) reject everything finite, definite, structured, loaded with meaning, in the existing state of society” (Kristeva, 1981:166).

Uma outra lenda re-visitada por Warner é a da rainha de Sabá, *The Queen of Sheba*, no conto *The Legs of the Queen of Sheba*, também integrado na obra *The Mermaids in the Basement*. A lenda associada ao encontro entre a rainha de Sabá e o rei Salomão é-nos trazida pela voz da narradora, uma académica inglesa que se encontra num congresso em Jerusalém com mais dois colegas. Numa conversa com os mesmos no seu quarto de hotel, esta apercebe-se de como é levada pelo discurso masculino no que respeita aos mitos associados à beleza feminina. A narradora relembra o fantasma dos estereótipos associados à beleza feminina na voz crítica da sua mãe. Após a conversa, um sentimento de traição para com o seu próprio género invade-a e relembra: “My teacher’s wisdom had taught me to keep women’s codes from men because otherwise they use them to make women their pets, their dollies, their babies” (Warner, 1994a:140). É então que surge a alusão à lenda da rainha de Sabá. Na versão de Warner, Salomão tem conhecimento da existência de um reino governado por uma mulher. Esta rainha do sul é descrita como bela e, tal como Salomão, dotada de grande sabedoria. Perante esta informação, Salomão envia uma carta a ameaçar invadir o seu reino, caso esta não se submetesse à sua suserania. Este é alertado para o facto de que uma mulher de tal beleza e sabedoria poderia esconder características diabólicas: “Ass’s hooves, they whispered; hairy legs, they tittered” (idem:144).⁸ Receosa e fascinada com o poder e sabedoria de Salomão, a rainha de Sabá revela-se também em conflito consigo própria pela sedução que o rei exerce ao saber que este tem tantas mulheres, mas pensa: “He’s an adversary, a danger, you must use all your powers to keep him sweet” (...) but his lips were full, the upper one protuding ripely over the bottom as if ready to be kissed” (idem: 149;152). No entanto, a rainha sabe que não deve mostrar medo, mesmo quando se apercebe ao entrar no palácio que “(...) she is walking on mirror ... she can see her bare legs and so can Solomon” (idem:151). É com grande astúcia que Salomão responde às questões colocadas pela rainha. No entanto, é a própria que faz alusão à supremacia do sentido da visão, isto é, do poder da imagem na construção e valorização do outro: “We’re too much slaves of the eye altogether ... Touch and smell and taste

⁸ Nas versões cristã e muçulmana desta lenda, a submissão da Rainha a Salomão é vista como um gesto pacificador e de grande sabedoria, assentindo esta encontrar-se com Salomão, levando-lhe várias oferendas.

and hearing – these other means of understanding are far too easily overlooked, don't you think, O King?" (idem: 153). De acordo com a experiência da rainha, em Sheba, a diferença entre ambos os sexos não se traduzia no exercício de poder do homem sobre a mulher. Todavia, o rei revela uma postura misógina em relação às mulheres e de total distanciamento em relação à vivência da rainha: "Kneeling shows the female sex" (idem:155).

No texto de Warner, a rainha de Sabá regressa solteira e sem filhos. Mas noutras versões muçulmanas, esta converte-se ao Deus de Salomão, aceitando as suas leis, incluindo a tradição, invulgar em Sheba, de casar. Numa outra versão, e após Salomão ter respondido a todas as suas questões, evidenciando a sua aclamada sabedoria, a rainha aceita passar a noite no palácio de Salomão, como convidada. Mulher solteira, alerta-o que não pode tocá-la. Ele responde-lhe que não o fará se esta não tocar em nada dele. A meio da noite, com sede, a rainha pega num copo de água. Salomão confronta-a dizendo-lhe que desrespeitou o acordo, ficando este também liberto do prometido. Passam a noite juntos e quando esta chega a casa, está grávida dele, tendo de criar o seu filho Menelik sozinha.⁹

A narradora da versão de Warner, dirige-se, no final, ao vale de Kidron, onde na colina de Silwan, terá sido o harém de Salomão. É num ambiente idílico que esta deseja que a história entre Salomão e a rainha de Sheba tenha sido de amor. A nossa protagonista imagina assim o encontro com o rei Salomão, e, tal como a rainha, esta reconhece que "(...) it's hard for a woman to make her own conditions and impose them if she has to live alongside men" (idem:156). Esta entra de novo em conflito interno, na sua atitude de mulher que não vive segundo padrões de beleza estabelecidos e o ideal do amor romântico "Fight back, I said to myself. Resist the longing. Ass's hooves are fine. Hairy legs are fine. Don't let yourself hear the song. And don't listen when you do" (idem: 160). Nesta ambiguidade reside a problemática com a qual se confrontam as mulheres, que são praticamente asfixiadas com uma imagem de beleza criada pela sociedade e à qual se revela extremamente difícil resistir.

Levanta-se então a questão do motivo subjacente ao recurso a esta lenda. Há que referir que a rainha de Sabá é vista também como uma mulher exótica, misteriosa e poderosa, cuja lenda do encontro com Salomão tem sido recontada há 3000 anos. Na

⁹ http://www.pbs.org/mythsandheroes/myths_four_sheba.html

Etiópia ainda é vista como a mãe da nação, cujo filho trouxe a mítica Arca Perdida do Covenant de volta para Axum. Na Arábia, esta é meia mulher, meio demónio. Na versão do folclore Yiddish, a rainha metamorfoseia-se em Lilith:

(...) demon woman, bloodsucker, child murderer, the woman who defied Adam's authority from the very start ... just as the Queen of Sheba, in her attached state, threatened the code by which polygamous Solomon and his patriarchal descendants live (idem:157).

A recuperação deste mito está, certamente, associado ao facto de a rainha de Sabá representar um tipo de nação matriarcal, onde a mulher, se não tinha uma posição superior ao homem, pelo menos, igualava-se a este nos direitos. Também é considerada uma *outsider*, até pelo facto de ser negra. É pertinente notar como a sua beleza e independência em relação à figura masculina, sendo ela própria um símbolo de poder, suscitavam dúvidas em relação à sua potencial natureza demoníaca e características físicas associadas a algo não humano. Warner, ao re-visitar este mito, coloca-nos perante a imagem que a mulher tem na sociedade actual. Se esta não cumprir com os estereótipos sociais de mulher e mãe, transforma-se num elemento de perigo. Como se a perda de poder por parte do homem resultasse, inevitavelmente, numa crise social e familiar: “(...) women in general are out of control, and feminism in particular is to blame (...) are blamed in particular for the rise in family breakdowns, the increase of divorce, and the apparently spiraling delinquency and violence of children” (Warner, 1994b:3-4).

Em *Monstrous Mothers: Women Over the Top*, texto integrado na obra *Managing Monsters, Six Myths of our Time* (1994), Warner denuncia como os mitos associados a actos horrendos de mulheres criam as condições para que estes crimes entrem no imaginário social. Mais concretamente, a autora refere o mito de Medeia, protótipo da mulher malévola, que faz uso dos seus poderes mágicos para conquistar o amor de Jasão, o qual acaba por a abandonar. A sua desolação leva-a a matar os seus dois filhos. Medeia traiu e matou por ele, e vingava-se através do poder que lhe resta, o da maternidade, atingindo assim Jasão que ocupa, neste território, uma posição inferior. Warner aponta para a permanência deste tipo de atitude feminina, “Women still use, and abuse the authority they are allowed as mothers, because it is what they have, or, as in Medea's case, what they have left” (Warner, 1994b:7). No entanto, esta constitui apenas

uma das versões do mito, e Warner relembra: “Every telling of a myth is a part of that myth: there is ... no true account”. A sociedade, em vez de se centrar em estereótipos femininos informados por mitos de uma feminilidade perigosa, por ser desviante do comportamento esperado, atacando, como denuncia Warner, as mães solteiras, deve sim fazer um estudo das causas da condição actual de muitas mulheres, que têm sozinhas a responsabilidade de criar e educar os filhos, sem apoio de uma estrutura familiar ou social. Como defende Warner: “Women are for the most part doing the best they can in the circumstances – and learning to survive as they go” . O poder feminino não deve ser encarado como uma ameaça, mas sim apenas como um desejo justificado de soberania, não sobre os outros, mas sim “(...) over self ... the right to govern one’s own person, not the right to govern others” (idem:8-16).

O que Warner apresenta é uma escrita que pensa a mulher num potencial infinito de renovação, mas sem se excluir do discurso “masculino”, procurando incessantemente desconstruí-lo, isto é, “(...) reinventar a linguagem ... não só contra, como também de fora da estrutura falocêntrica especular, o de estabelecer um discurso cujo estatuto não seja já definido pela falácia do significado masculino” (Felman, 1974:10). A história que Warner conta, no confronto com a história canónica, não pretende substituir a voz masculina pela feminina, mas “(...) repor o conflito, a ambiguidade e a tragédia no centro do processo histórico de modo a explorar as formas distintas e desiguais com que os géneros, as classes e as raças participam no forjar de um destino comum” (Fox-Genovese, 1982:29). Se as mulheres pretendem assumir uma voz na transmissão dos mitos, está será, indubitavelmente, numa perspectiva diferente, um acto de re-visão que assente numa dialéctica que desenvolve aspectos “(...) of the old sources into antithetical myths which validated female experience, female quest, and female vision” (Friedman, 1987:212). Este trabalho de substituição da mitologia patriarcal pode também servir para reclamar as figuras femininas do passado arquétipal, as quais servem de eco da vivência feminina actual, apelando à atenção do leitor para as premissas ideológicas subjacentes ao mito. O gesto não é o de roubar elementos de um mapa mitológico pré-existente, mas sim o de abrir espaços, intervalos, por forma a criar o seu próprio mapa. Pode entender-se também como a urgência de escapar à *infernal repetition* no contexto da escrita, o qual permite escrever-se a si próprio, sonhar e inventar novos mundos. A emergência de novos mitos associados à mulher potencializa também a promoção de novas representações da identidade feminina e novos padrões de

acção para as mulheres. Na realidade, apesar das noções pré-concebidas e estabelecidas, a categoria mulher ainda está por determinar. Diane Elam relaciona esta condição da mulher com o conceito *mise en abyme*, uma estrutura de infinito adiamento, procurando, assim, consciencializar-nos para as infinitas possibilidades da representação das mulheres, integrando a aceitação do fracasso dessas possibilidades. Colocar a representação da mulher dentro da estrutura *mise en abyme* significaria que “(...) there is no original woman which is then unproblematically reproduced or fully represented – even by feminism” (Elam, 1994:28). Desta forma, o carácter indeterminado é importante para o feminismo na medida em que anula a objectificação da mulher aos olhos do poder patriarcal. Segundo esta estrutura, a mulher escapa à classificação de objecto ou sujeito. Por um lado, as diferentes representações da mulher permitem que esta esteja cada vez mais determinada. Por outro lado, cada imagem adicional altera e questiona as anteriores, “What women have been will, in turn, be retroactively altered by that which they have yet to be” (idem:30). Em consequência disto, o feminismo não deve fixar interpretações estéticas, nem a certeza quanto à justeza da sua política. Há que criar espaço para um entendimento da necessidade da indeterminação, deixar as questões em relação à mulher em aberto, sem a presunção de ter “a única” resposta correcta. O movimento feminista deve ter uma atitude de auto-questionamento, aliado à desconstrução para levantar questões, sem necessariamente responder. A mesma autora defende a exploração da ideia de que “(...) women is a permanently contested site of meaning” (idem:32). Assim sendo, fica também sublinhada a ideia de que a mulher não deve, nem pode ser definida, visto que o termo é um produto social e não natural. A mulher está para além de qualquer representação, nomenclatura ou ideologia, mais próxima do indizível. De igual modo, a luta feminista não deve dissociar-se da luta de classes e anti-imperialista e deve actuar contra arcaísmos sociais e culturais.

A negação de imagens fixas e pré-definidas da mulher, encontra na reescrita do mito, o qual pode, como advoga DuPlessis, ser lido como “(...) the repository of many layers of history(...)”, uma estratégia para a reconstrução histórica da imagem da mulher, isto porque a reescrita pode entender-se como “(...) an act of pretending to act as history itself” (DuPlessis, 1984: 12). As novas formas míticas emergem da colisão com outros mitos, dentro de outros mitos ou por referência aos mesmos e tudo impulsionado por uma necessidade interior premente. É o desejo de contar o que ficou por dizer da história, de sobreviver sem ser desvalorizado. Se o mito é a linguagem da

origem, este representa a linguagem original, que ao transportar uma realidade original, mais ou menos divina, desvenda o significado da vida humana. A reescrita deste impõe uma certa profanação de algo que se constitui como sagrado e irrefutável, com o intuito de não só desconstruir como também de reconstruir, reclamando o poder de nomear e assim tornar a voz feminina como real, audível, bem como o mundo por ela invocado. Os significados e a ênfase das histórias podem sofrer metamorfoses em sucessivas reinterpretações e revisões ao longo dos tempos, já que o significado original de um mito é simplesmente um entre muitas possibilidades. A reescrita de mitos é, desta forma, um processo metamórfico de relevância extrema, já que ao criar um novo mito, isto é, uma mudança no modo como apreendemos a realidade, no modo como nos vemos e nos comportamos, se cria uma nova consciência. Este é um exercício consciente de poder, de recusa e refutação dos mitos misóginos, de intrusão de um domínio tradicionalmente proibido à mulher, o do contador das histórias sagradas e dos criadores de símbolos e mitos. Este poder vem da palavra e, tal como afirma Linda Hogans, a escrita “(...) is a form of power and salvation that is for the planet. If it is good and enters the world, perhaps it will counteract the destruction that seems to be getting close to us. I think of language and poems ... as prayers and small ceremonies” (Hogan, 1982:352). No entanto, pode considerar-se incorrecto falar somente da reescrita de mitos originalmente escritos por homens, visto que pressupõe que o homem foi o seu primeiro autor, o que nem sempre é verdade, na medida em que desde a existência dos mitos que estes são escritos e reescritos por mulheres, tendo sido estas as contadoras de histórias privilegiadas em muitas culturas (Purkiss, 1992: 441). Se os mitos, como afirma Angela Carter, são “(...) extraordinary lies designed to make people unfree” (Carter, 1997: 38), torna-se pertinente o trabalho anti-mítico de Marina Warner que vem perturbar e descolonizar as mentes viciadas pela ideologia da cultura patriarcal, construindo modos alternativos de percepção. Esta é uma forma de resistência social e cultural que se propõe a destabilizar “(...) a natureza sedentária das palavras, no destabilizar das significações e na desconstrução das formas estabelecidas da consciência” (Braidotti, 1994:15). Esta resistência através da escrita justifica-se por este ser um espaço privilegiado, visto que está liberto de condicionalismos económicos ou políticos, não lhe sendo exigido que esteja ao serviço do sistema. A linguagem transforma-se num instrumento de poder e de libertação.

As mudanças no modo como algo é representado contribuem, como explica Warner, para a proliferação de uma “(...) plural idea of consciousness that installs the double or doubles in the ordinary way of things”. A reescrita pressupõe, desta forma, uma metamorfose, a qual a autora define como:

(...) divine fantasy, as vital principle of nature, as punishment, as reprieve, as cultural dynamic, as effect of historical meetings and clashes, as the difference that lures, as the lost idyll, as time out of time, as a producer of stories and meanings (Warner, 2002:74).

Ainda no âmbito da reescrita, Diane Purkiss define três modos de reescrita feminista: o desvio da centralidade de uma figura masculina para uma figura feminina; a transposição de valores, por forma a tornar positivo o que era negativo e o permitir que um personagem de menor importância seja a voz da história. A mesma refere que nenhuma destas abordagens consegue, no entanto, escapar aos padrões internos inscritos nos mitos que reescrevem, realçando que o esforço para recuperar uma voz silenciada ou marginal tem sempre uma função paradoxal de corroborar o mito original (Purkiss, 1992:441-57). Desta forma, se acreditarmos que o discurso central do mito permanece inviolável e o trabalho da feminista é o de direccionar para fora do mesmo, está-se apenas a permitir que os mitos propaguem o seu poder. Pelo contrário, a destabilização vai deixar sempre marcas de diferença e heterogeneidade, imagens frescas que radicalmente alteram a imagem primeira. Este trabalho impõe, contudo, um esforço de equilíbrio entre os aspectos que se devem manter pelo seu potencial e os que devem ser eliminados pela sua irrelevância. Isto tudo num acto de exploração do mito em todas as suas faces, criando pontos de reflexão para os leitores e abrindo caminho para novas releituras. Deste modo, e como defende Susan Sellers, a ambivalência da reescrita feminista assenta em duas atitudes, na demolição de histórias que limitaram as mulheres e na desconstrução, ao trazer novas alternativas (Sellers, 2001: 30).

O princípio que informa a escrita de Warner pressupõe que as melhores histórias são as que nunca esgotam as suas promessas, o que se traduz numa interminável possibilidade de transformação. A posição da autora relativamente ao processo de exposição e clarificação do poder do mito é menos pessimista que a de Roland Barthes. Enquanto que Barthes considera que os mitos “(...) successfully conceal their own contingency, changes and transitoriness so that the story they tell looks as if it cannot be

told otherwise, that things always were like that and always shall be (...)”, Warner considera que este processo de clarificação pode “give rise to newly told stories, can sew and weave and knit different patterns into the social fabric” (Warner, 1994b: xiii, xiv). Esta visão é também um incitar à nossa participação neste tecer de novas formas de ver e conceber o mundo, que estão para além dos estereótipos. Para que tal se concretize, é crucial conhecer os nossos mitos e a nossa História.

Os mitos clássicos, pertencentes à alta cultura, transmitida por autoridades ligadas à educação e cultura, conferem prestígio aos textos onde surgem, evidenciando o conhecimento do seu autor. Estes tornaram-se uma forma de constituir uma elite literária. Pelo facto de poucas mulheres terem tido acesso à educação clássica que envolvia o estudo destes mitos, a sua participação na escrita dos mesmos era muito difícil. Assim sendo, para as feministas a reescrita de mitos assume-se como uma luta para dissipar assimetrias em termos de participação no processo histórico. Ao reescreverem as histórias, colocam a personagem feminina no centro da narrativa, ou mudam a imagem negativa, com a qual a figura feminina estava conotada, para uma positiva. Marina Warner pretende reconfigurar a representação da mulher nos mitos clássicos. Ao reescrever estes mitos, ao mudar a narrativa, realiza-se um corte com os mitos contados pela voz masculina, ao mesmo tempo que se recuperam as verdades secretas, obscuras e inconscientes que esta tentou suprimir. A escritora mostra que as mulheres devem continuar a escrever as histórias de outras perspectivas, pois as possibilidades são infinitas. A reescrita de elementos mitológicos, normalmente considerados irracionais, pretende perceber com segurança e exprimir mais amplamente o que é a consciência e discernimento de um ser que vive intoxicado por uma cacofonia de vozes, uma proliferação alucinante de imagens, a qual é “(...) solicited by a future torn between wilful, over-assertive individualism on the one hand and despairing determinism on the other” (Warner, 2004: 455).

Em *The Lost Father* (1998), romance marcadamente autobiográfico, Anna, é a personagem que vai reescrever a história da sua família baseando-se nos registos deixados pelo seu avô. Esta adquire uma autoridade narrativa, a qual revela a distância temporal e ideológica entre o tempo presente, Londres 1985, e o tempo da história que revisita. Através do encontro de Anna com o texto do passado num registo masculino, esta concretiza o que Marina Warner considera um dos grandes motivos para este re-visitar do passado, “(...) to find a voice through engagement with texts from the past.

We struggle to find our own subjectivity in relationship with stories” (idem: 279-80). A voz de Anna traz-nos uma nova forma de contar o passado. A obra retrata as vivências de um conjunto de mulheres no seio da sociedade patriarcal italiana no período antes da Primeira Guerra Mundial, passando pela era fascista em Itália até ao período das suas vidas na América. Trata-se de uma narrativa de origens, que reconstitui ao mesmo tempo a história da Itália neste período. A narradora, Anna, é a neta que, no presente e a viver em Londres, procura, através de várias estratégias narrativas, reconstituir a história trágica e mitificada da morte do seu avô, Davide Pittagora, causada por uma bala recebida num duelo em que defendeu a honra de uma das irmãs. Anna tenta rever e perceber a sociedade fechada e retrógrada na qual as personagens se moviam dentro das fronteiras tradicionalmente demarcadas pelo sexo, determinadas pelos critérios atrofiados típicos de uma sociedade patriarcal, católica e fascista. A questão da relação entre o acontecimento e o acto de narrar, o facto e a ficção, mito e história, é central nesta obra. Marina Warner ilustra como as barreiras entre a ficção e a vida são, por vezes, tão ténues, como afirma Fantina, mãe de Anna: “I don’t know anymore where your book ends and my life begins”. Anna, inquieta com a questão da veracidade da história do duelo que relatou no seu livro, “(...) as a family, we never knew what had taken place, not exactly (...)”, toma consciência que o passado histórico pode moldar-se aos anseios de quem o regista, “You liked the idea of a grandfather who fought a duel – he was just like someone you’d find in a book” (...) You know, I prefer the idea of the duel myself” (Warner, 1998: 273- 4; 276-7). Esta ambivalência é possibilitada pelo facto de ser somente uma “(...) old story” e “old stories change” (idem:274). Como relembra Warner, “Myth gives legitimacy to invented memories”, e a memória não é um narrador fiável (Warner, 2004:450). Esta obra pode também servir de elegia à própria criação de mitos, visto que a História é sobre algo mais do que factos.

A sobrevivência da literatura alimenta-se, então, deste renovar metamórfico, na visão de Ovídio de todas as coisas em renovação contínua e nada estagnado ou a morrer. A metamorfose é, na realidade, o termo chave para a prática da reescrita e re-visitação de material do passado, já que pressupõe uma transformação das histórias e do texto que adopta. Há também um assumir de autoridade sobre a criatividade e o trabalho de vozes anteriores, “(...) the new author usurps and seizes his or her textual progenitor as the metamorphic process takes hold” (idem: 277). Conclui-se, deste modo, que a imaginação social não é imutável. O que Warner pretende é contrariar “(...) the already

inhabited, fitting herself to the existing shape of things, finding the old paths to follow” (Warner, 2002: 117). Marina Warner explora nas suas obras o poder transformador da linguagem, patente na sua capacidade para impulsionar a mudança ideológica. A transformação do real, da linguagem marcada por uma estrutura e História masculinas, inicia-se pela transformação do imaginário. Apenas esta atitude pode impedir a perpetuação do domínio masculino da retórica e do vocabulário. A dialéctica criada nas suas obras revela a ansiedade por fazer as coisas acontecerem, criar uma mudança nas consciências face à ideologia dominante. Numa linguagem que não retém, mas transporta, que não prende, mas cria possibilidades, Warner ilustra como a escrita possui esta possibilidade de mudança pela sua força subversiva.

3. THE LETO BUNDLE – DIÁSPORA MÍTICA E DIÁSPORA HUMANA

Na obra *The Leto Bundle*, Warner reescreve a história da figura da mitologia grega Leto¹⁰, a Titânide que engravida de Zeus, o qual lhe promete protecção. No entanto, Leto é abandonada, forçada ao exílio e condenada a errar pelo mundo, devido ao ciúme de Hera, esposa de Zeus. Warner relata a viagem de Leto através do tempo e espaço, num contínuo de metamorfoses, desde o período da cena da violação da mitologia clássica até aos tempos modernos. Leto é uma refugiada da actualidade que começa por ser uma deusa em Lycania e atravessa a história até ao tempo presente em Albion. A história de Leto vem a cruzar-se, no presente, com a de Hortense, investigadora num museu e responsável pela exposição da múmia *Leto Bundle*, e de Kim McQuy, professor e líder carismático do movimento *History Starts With Us*, que vive obcecado pelo mito de Leto, podendo ser este também o filho que esta perdeu durante a sua viagem pelo tempo e espaço.

É com o episódio da violação de Leto por Zeus que começa a história de Leto. Numa revisitação da história de Leda¹¹, Leto é violada por um homem com forma de pássaro, dando à luz os dois filhos sem cordão umbilical, Phoebus e Phoebe, isto é, Apollo, deus do sol e Artemis, deusa da lua. A viagem de Leto começa em Lycania, quando grávida e abandonada por Zeus é acolhida, mais os seus dois gémeos por uma loba. Warner recorre aqui ao fantástico, ao atribuir capacidades humanas a um animal. A loba fala com Leto, oferece-lhe o seu leite para alimentar os filhos: “(...) if your milk is dry and thin, you and your babes can drink mine – my own cubs are so lively they excite more than enough from their mother”. Esta também alerta Leto em relação ao universo masculino: “Don’t let any of these troubles put you off living (...) or put you off sex either, for that matter! There’s many more where your lover came from...”

¹⁰ Chamada Latona pelos Romanos, Leto, filha do titã Ceu e da titânide Febe, foi amada por Zeus que dela teve dois gémeos. No entanto, o Deus temendo a cólera de Hera, abandonou a amante. Hera, quando descobriu a infidelidade do marido, ordenou a todas as terras que recusassem a hospitalidade a Leto. A infeliz andou errante durante meses, de terra em terra. Avistou, por fim, um pedaço de terra que flutuava sobre a água, chamado Ortígia. Esta ilha árida e desolada quis acolher Leto já atormentada pelas primeiras dores de parto. Nem Hera, nem Ilitia, deusa dos partos e dos nascimentos, quiseram vir em sua ajuda, para lhe proporcionar um parto sem dificuldades. A infortunada teve, então, de sofrer durante nove dias e nove noites: não pode dar à luz os filhos divinos, Apollo e Artemis, enquanto Ilitia não aceitou vir em sua ajuda. Foi então que Ortígia foi fixada no fundo do mar, por intermédio de quatro colunas, e que a vegetação e as flores começaram a perfurar a crosta árida do solo. A ilha tomou o nome de Delos, “a Brilhante”. Leto foi recompensada, pela sua constância e coragem, com o afecto dos dois filhos que a defenderam contra o gigante Tício, das injúrias de Niobe e da serpente Piton. (Schmidt, Jöel, *Dicionário de Mitologia Grega e Romana*, tradução de João Domingos, Lisboa:Edições 70, 1985: 170).

¹¹ Leda foi fecundada pelo senhor dos deuses, que tomou a forma de cisne para a seduzir. A deusa da justiça divina, ela própria metamorfoseada em ganso, pôs um ovo que abandonou de imediato.(Martin, René (dir.), *Dicionário Cultural da Mitologia Greco-Romana*, tradução de Fátima Leal Gaspar e Carlos Gaspar, Lisboa: Publicações D. Quixote 1995: 159).

You've started young, so there's lots of time." No entanto, Leto questiona: "Why did he let it happen like this? (...) "He could have protected me (...) He said he loved me. Ao qual a loba responde:

Love! You don't have to love someone to enjoy them! You human justify your actions with grand passions and grander promises. What hypocrisy, in the name of love! (...) Try not to believe a word men say. They're different, different from us creatures, different from you people, different from women, from mothers, from our kind. And part of their power lies in your belief in that power, remember. Don't give them that satisfaction (Warner, 2001: 28-9).

Leto também é aconselhada pela loba a não ir ao lago antes do anoitecer, receando pela sua segurança. No entanto, Leto não segue estes conselhos e vai até ao lago onde é tratada com repulsa por um grupo de homens que a proíbe de estar na água: "Get out of there, now! Go back where you belong... You don't belong here... None of your kind... This is our home... our water...our land". Leto é insultada e violada. Numa clara alusão ao poema de Ovídio, *Metamorfose*, no qual podemos também encontrar a história de Leto, os homens transformam-se em sapos, "Thus are the wicked punished for their transgressions against the beloved of the gods" (idem: 59;62).

Esta personagem avança na história, nomeadamente para o período das cruzadas cristãs. Leto, agora Laetitia (nome atribuído pelas freiras do convento onde foi colocada aos sete anos) em Cademas-la-Jolie (1165) é adoptada por Cunmar, o qual viria a apaixonar-se por ela. O casamento entre estes é impedido pelo filho e esposa de Cunmar, que decidem mandar matar Laetitia, tarefa que os empregados não conseguem cumprir e Leto é deixada pelos mensageiros da morte entre os túmulos. Vários séculos mais tarde, Shearwater 1839-41, Leto e os filhos são passageiros clandestinos num navio onde vai Sir Giles Skipwith, arqueólogo que regressa das escavações em Lycania. Ironicamente, Sir Giles tem na sua posse a múmia *Leto Bundle*, ao mesmo tempo que Leto está no navio. Este também é o autor dos registos em papiro que servem de apoio a Kim e Hortense na descoberta da dimensão mitológica e histórica de Leto. Sir Giles vê Leto como um exemplar da cultura primitiva, antítese da civilização clássica, alvo do seu interesse de estudo. Novamente, Leto é vítima de exploração quando vendida a um mercador pelo cozinheiro do navio. Todavia, consegue escapar a tal sorte e atravessa mais uma vez as fronteiras espaço-temporais, chegando a Tirzah na actualidade marcada por guerras e conflitos. Lawrence Coupe defende que Tirzah é uma espécie de Sarajevo,

centro de conflito durante a guerra de 1991-5, resultante do nacionalismo violento dos Sérvios, liderados por Milosevic, dedicado à supressão dos detentores de crenças e costumes diferentes (Coupe, 2006:111). No entanto, Warner coloca o conflito de Tirzah entre 1970-5. É neste período que Leto se vê obrigada a dar o seu filho para adopção. Ainda mais próxima do nosso tempo, chega a Albion, onde passa a chamar-se Ella. Empregada de hotel, onde se cruza com Gramercy, estrela pop que está em digressão, a qual num inexplicável fascínio por Leto, oferece-lhe emprego na sua propriedade. Nesta fase temos Ella na procura não só do filho que deu para adopção durante o período da guerra civil em Tirzah, como também da sua identidade. Leto entra em contacto directo com as personagens que compõem a narrativa que se vai desenvolvendo paralelamente à história da figura mítica: Gramercy Poule, Kim e Hortense. Ella, agora Nellie, encontra Kim na mansão de Gramercy e reconhece-o como sendo o seu filho. Este acaba por ser assassinado, no recreio da escola onde é professor, quando tenta proteger uma criança de um estranho. Kim morre como um mártir. Leto, que assim perde o filho que alimentou durante séculos e em vários territórios, desaparece em desespero. A obra termina com um canto lúgubre de Leto para o seu filho e um epílogo que apresenta uma nota colocada por Gramercy num jornal à procura de Leto.

Nesta obra, é-nos sugerido que se trata sempre da mesma mulher que vai passando por um processo metamórfico ao longo dos tempos. Leto é a mítica titânide violada por Zeus; a jovem Laetitia, no século XII em Cadenas-la-Jolie, que sobrevive miraculosamente na caverna de uma loba com os dois filhos¹²; a viajante clandestina de um navio com aspecto selvagem e primitivo, no século XIX, vendida para escravatura; a mulher numa cidade destruída pela guerra no século XX; Ella e Nellie a pedir asilo em Albion, e também a múmia desaparecida do túmulo. Em todas as suas encarnações, Leto é vítima da violência masculina, porque é vulnerável e ingénua no mundo masculino, provando que “(...) life isn’t a fairy tale” (Warner, 2001: 325). No entanto, é notável a sua capacidade de sobrevivência. Lycia, a loba que a acolhe, é quem lhe transmite a sabedoria feminina e a alerta para os perigos da sedução masculina: “(...) That’s a heavy burden ...If that’s your destiny to wander until you and your babies are no longer taken for a stranger, so keep your heart closed” (idem:30). A viagem de Leto em direcção ao ocidente, desde a antiguidade até aos tempos modernos, simboliza a

¹² Conta-se que, para dar à luz, Leto teria fugido dos Heperbóreos, entre os quais vivia, tomando a forma de uma loba. (Martin, 1995:160).

pertinência daquilo que o seu mito evoca e a adequação deste à actualidade. Embora presente em todas as épocas, Leto representa também os que são ignorados, como ela própria reflecte: “The remnant ... we are always the remnant... we are the disappeared, made invisible” (idem: 264). Curiosamente, uma das explicações para a origem do seu nome, relaciona-a com a palavra grega “lether” (λήθη – esquecimento), o que pode remeter para a tradução de Leto como “a escondida”. Esta personagem denuncia o ciclo interminável de violação, expulsão e procura de asilo, bem como o modo como a sociedade actual trata os refugiados. Leto não terá paz enquanto ela e os filhos forem tratados como diferentes: “But I’m cursed (...) I’ve given birth to strangers, to children unlike the others in the world” (idem:29).

No livro VI do poema *Metamorfose* de Ovídio, obra inspiradora de Warner, a história de Leto surge em analogia com a de Arachne que desafiou Minerva na arte de tecer, a qual, ultrajada pela superioridade de Arachne, a torturou até a própria se enforcar e a transformou em aranha, amaldiçoando também todos os da sua linhagem com o mesmo destino. Niobe, apesar de saber da história do destino de Arachne por desafiar os Deuses, não aprendeu a não os insultar. Quando vê todas as mulheres de Thebe a obedecerem aos desejos da deusa Latona, sente-se afrontada perante a adoração à deusa, reclamando esse direito para ela própria:

What madness is this, to prefer the gods in heaven, of whom you’ve only heard, to what is right in front of you? Why is Latona worshipped at altars everywhere while my godhead still lacks incense?... Wherever I turn my eyes in my house I see enormous wealth. I myself am just as beautiful as any goddess. To that, add my seven daughters and seven sons... Now ask why I’m so proud! Now prefer Latona, the child of some Titan or other, Coeus, I think, to me – If you dare! Why, the earth, as huge as it is, once denied her even one small corner to give birth in! Neither land nor sea sky accepted your goddess. She was an exile from the world until the island Delos pitied her homeless state, saying to her, “You wander the earth, I wander the sea, each of us strangers”, and gave her a precarious refuge. (...) she became the parent of two – that’s one-seventh the number of children from my womb. (...) With only two she might as well have none. Away! Enough of this sacrificing! And take off that laurel! (Simpson, 2001: Book Six, 97-98).

Ofendida com as palavras de Niobe, Latona reúne os filhos a quem pergunta: “But am I a goddess? I really don’t know. I’m to be barred from the altars where I’ve been worshipped for ages, unless you help me” (idem: 98). A vingança sobre Niobe é a mais cruel possível, a morte de todos os seus filhos. Niobe fica petrificada perante tanta dor, a

qual a transforma em mármore. Após este episódio, é-nos apresentada uma outra história, segundo a qual Latona deu à luz os seus dois filhos em Delos, seguindo para Lycia, onde chega exausta da viagem debaixo de um sol fortíssimo. Avista um lago ao qual se direcciona para beber água. No entanto, os camponeses proibem-na de o fazer, reagindo Latona desta forma:

Why do you want to keep me from drinking some water? Water belongs to us all. Nature did not make the sun one's property, nor air, nor water, cool and clear. This lake I've come to is free to all, but even so, like a suppliant, I'll petition you to let me have some water to drink. I was not intending to bathe and so refresh myself here, weary though I am, but just to quench my thirst. My mouth is so dry, my throat so parched, that even as I'm speaking I can hardly talk. A drink of water will be nectar to me, will restore me at once. You'll give me life if you give me water. Let these children, holding out their tiny arms from my lap, move you, too (idem:101).

Os camponeses não se deixaram comover pela sua súplica e Leto transforma-os em sapos, “Live in this lake forever!” (ibidem). Esta história de Latona vem suavizar um pouco a imagem da sua crueldade no episódio de Niobe, colocando-a primeiro no papel de vítima e só depois no de deusa vingativa. A justiça materializa-se na metamorfose dos camponeses, tal como refere Warner em *The Leto Bundle*: “(...) men who outrage the gods in heaven are condemned to shed their human shape” (Warner, 2001:62).

O poema de Ovídio é uma celebração à contínua mudança, contra a petrificação. Esta visão aplica-se não só às histórias como à nossa própria construção do eu. Ovídio centra-se na mitologia grega e na lenda romana, escrevendo sobre corpos em mudança, em transformação: “My mind leads me to something new, to tell of forms changed to other bodies” (Simpson, 2001:book one, 9). No final do poema tudo o que existe quase que parece ter passado por uma metamorfose ou mudança contínua. Estas duas condições estão relacionadas, mas não são a mesma coisa, já que a metamorfose, embora sugira uma mudança, seria algo a ocorrer uma única vez, enquanto que a mudança acontece num contínuo. O universo apresentado, criado por um processo metamórfico a partir do caos e depois governado por uma permanente mudança, fornece o contexto dinâmico necessário para que a metamorfose ocorra e se torne real e credível. Ovídio descreve a história da deusa de Leto para ilustrar que todos os que ousam desafiar os poderes divinos são punidos com a metamorfose física.

No texto de Warner, a variação e interpretação do texto clássico de Ovídio e do mito clássico de Leto, a que Gennette chama hipotexto, é povoada de desvios do original em conteúdo, tom e estrutura, resultando num hipertexto que mantém uma ligação permanente com a fonte, mas abrindo-se a múltiplas outras possibilidades. Na relação de intertextualidade que estabelece com as histórias anteriores, Warner “continues the past while distancing itself from it... it “conserves” by the very act of relativizing and “revolutionizing” (Hutcheon, 1985:31). Esta intertextualidade gera a estratégia para a dissidência e a polifonia. No entanto, Warner segue a linha narrativa de Ovídio, a qual aponta para o processo metamórfico ao longo dos tempos. As metamorfoses de Leto representam o próprio trabalho de reescrita como um processo de “arachnology”, como sugere Nancy Miller, no qual:

(...) the emphasis moves also from the image of a centrally strong or unitary subject to a more ambiguous and fragile identity dependent upon the indeterminacy of process. The subject in this model is not fixed in time or space, but suspended in a continual moment of fabrication (Miller, 1986:271).

Este processo contínuo e indeterminado de criação é suportado pelo recurso a vários tipos de texto e de registos: inscrições em túmulos antigos; palavras mágicas em tecido que envolve a múmia; registos arqueológicos; letra de músicas pop dos tempos modernos e mensagens de correio electrónico. A reescrita do mito de Leto ambiciona a dissolução do sujeito, evocando a condição do eu fragmentado e disperso. A viagem de Leto simboliza a capacidade do mito que, embora enraizado numa cultura particular, é dotado de uma enorme capacidade de emigrar, transmutar-se e desenvolver-se em territórios culturais diferentes. Leto pode também incorporar a própria narrativa mítica como ferramenta de desconstrução e interpretação do ser humano e da sua existência, como a descreve Sir Giles: “I feel almost delighted with this living fossil of ancient intelligence (...) I see a key to a puzzle, the greatest puzzle – the human mind” (Warner, 2001: 209). Warner cria uma dimensão poética da realidade que nos induz à reflexão sobre quem nós somos. Num confronto com as imagens criadas, fantasias e memórias de um passado, surge a expressão da subjectividade individual.

Quando Sir Giles confronta Leto com a sua imagem no espelho, esta sente-se intimidada com o que vê e não reconhece aquela imagem como sua, “That’s you. Take

in your image, look at yourself, it'll be interesting to know what you find there. What you see. Tell me! (...) That's not me. She said (...) That's not anyone I know (idem:202). Esta incapacidade evidencia a ausência da consciência do eu, da "(...) reflection in a way that bears on reflexivity, the foundation of selfhood" (Warner, 2006:169). O espelho, enquanto instrumento de revelação, é recorrente em histórias sobre seres selvagens, primitivos, o qual, advoga Warner no seu ensaio *The Danger in the Mirror*, é encarado como perigo pela possibilidade de resgatar e subjugar os mesmos, trazendo-os "(...) within the compass of civility – usually disempowered" (idem:170). Este exerce domínio ao forçar um reconhecimento que altera de forma mágica a natureza do observador ao subjugá-lo e civilizá-lo. A reacção de Leto é bastante reveladora da sua aversão a uma espécie de "(...) captivity, antithetical to freedom" (idem:171). Numa outra obra da autora, *Indigo*, a temática do espelho é abordada numa história contada por Serafine sobre a captura de uma tigre fêmea. Os caçadores utilizam o artifício do espelho para encantarem o animal e conseguirem capturá-la:

She comes sauntering along (...) and finds the round glass and sees herself in it. In little, now, this kind of glass has a trick of shrinking things it sees. And the tigress thinks she sees a cub in it (...) she gets involved, she doesn't hear the net rustle in the branches above her. Then the hunters let that net drop on her and take her prisoner (Warner, 1993: 401).

O espelho permaneceu como uma das fantasias associadas aos primeiros encontros entre culturas, continentes e mundos, nas viagens de descoberta, nomeadamente, a fantasia de que os selvagens iriam descobrir-se a si próprios desta forma, de acordo com estes princípios. O seu espanto perante a imagem reflectida no espelho resultava do facto de estes não se conhecerem e de estarem a ver-se pela primeira vez. A dicotomia auto-conhecimento e auto-imagem confere ao espelho o papel de identidade, associado a um paradoxo presente no enigma do olhar para um eu que só se consegue ver quando reflectido no espelho, isto é, apenas quando é criada uma separação. Tem de haver um afastamento do eu, o estar a ver-se como outro, que simultaneamente se aproxima, pelo reconhecimento de si próprio, daquela imagem como uma extensão de si próprio. O temor de Leto pode também ilustrar uma fuga a uma "(...) dispersal of bounded identity through a doubling of the self" (Warner, 2006:173). A relação do selvagem com o espelho ilustra a descoberta por parte deste de algo mais profundo do que o

conhecimento da sua imagem exterior, de que não há uma identificação desta com o sentido de eu construído pela consciência interna. Como Sir Giles afirma: “She demonstrates that self-consciousness doesn’t exist in the mind unless it’s taught” (Warner, 2001: 208). Concomitantemente, a ausência de reflexo evidencia algo de errado, de uma limitação ou total falta de vida. Curiosamente, é na insubstancialidade da imagem no espelho que nós encontramos esta prova de vida. Aqueles que vivem num limbo entre vida e morte, como Leto, não podem projectar a sua imagem de forma a que o encantamento não altere a sua condição.

A heroína de *The Leto Bundle* pode ser considerada uma personagem fantástica, a qual viaja pelo tempo e espaço. Como aponta Warner, a literatura fantástica é informada pelos princípios de “(...) soul migration on the one hand and bodily transformation on the other, identifiable as the core of pagan belief...” (Warner, 2002:17). A atracção da literatura pós-moderna pelo fantástico parece estar associada ao seu carácter libertador. Sejam estes aspectos fantásticos relacionados com a forma física ou a mente, eles apontam na direcção da libertação social da mulher. Naturalmente, que a libertação não se verifica apenas num registo feminista. Warner pretende “explore further and deeper the unstable, shape-shifting personae and plots I had come across in fairy tales, myths ... in order to uncover the contexts in which ideas of personal transformation emerged and flourished (...)” (idem:2). As histórias de metamorfose incorporam o poder transformador do próprio acto de contar histórias, as quais se revelam como impulsionadoras de mudança. Como a autora afirma:

Metamorphic storytelling, with its fantastic and prodigious suspension of apparent and apprehensible realities, once described a vision of natural mutation and change (...). Metamorphosis embodies the shifting character of knowledge, of theories of self, and of models of consciousness that postulate the brain as an endless generative producer of images and of thoughts, selected from and connected through fantasy, observation and memory (ibidem).

Na literatura fantástica, nas palavras de Warner, as histórias associadas à metamorfose surgiam recorrentemente em espaços temporais, geográficos e mentais que constituíam “crossroads, cross-cultural zones, points of interchange on the intricate connective tissue of communication between cultures” (idem:17). Da mesma forma, Warner revisita e recria o mito de Leto num contexto social e político dominado por tensão cultural. O

percurso metamórfico de Leto é retratado com o intuito de trazer uma promessa de mudança. A destabilização dos processos naturais garante às histórias o seu carácter maravilhoso, tornando-as “(...) out of this world, from where they can project another dimension of mythical time- space” (idem: 67). A nova relação com o mito revela, por um lado preocupações e inquietações políticas e culturais, mas por outro lado um renovado fascínio pela estética do maravilhoso e do mágico.

A televisão e a realidade virtual da internet criaram um novo método narrativo ficcional, o qual, pelo distanciamento do realismo, abre um espaço para o mítico, apesar de este estar privado das suas dimensões metafísica e ontológica. A experiência actual revela uma dificuldade crescente em distinguir entre a vivência real e o sonho, vive-se uma espécie de realidade sonhada. A linguagem tecnológica contribuiu para esta dissolução de fronteiras estáveis, pelo modo como veio tornar real muito daquilo que era fantasia no passado. A escrita povoada de elementos mágicos não representa, na totalidade, o modo como concebemos o mundo. No entanto, estes elementos “(...) process the ways we live our thoughts in our daily life experiences of images and voices, and the new realization of mental picturing and its powers has been made possible because now we inhabit forms of disembodiment all the time (...)” (Warner, 2006: 336). Não é um outro universo que se ergue face ao nosso que, paradoxalmente, se metamorfoseia e se torna outro. Warner faz uso de uma fenomenologia meta-empírica dotada de uma dualidade, mantendo-se em constante ligação com o pretensamente real. Esta característica está subjacente ao fantástico pela forma como os dois mundos, real e sobrenatural, são justapostos, nunca permitindo que, pelo confronto, um anule o outro, procurando manter, assim, a sua coexistência que, em princípio, parece impossível. Como afirma Filipe Furtado, “A essência do fantástico reside na sua capacidade de expressar o sobrenatural de forma convincente e de manter uma constante e nunca resolvida dialética entre ele e o mundo natural em que irrompe (...)” (Furtado, 1980:36). Em *The Leto Bundle*, a autora cria e mantém vários elementos contraditórios: real e imaginário, racional e irracional, verosímil e inverosímil. Uma outra marca da literatura fantástica presente nesta obra está associada ao facto de esta apresentar uma estrutura circular em detrimento da linear, reforçando a ideia de continuidade e renovação de forma progressiva. Desta forma, o texto adquire um carácter subversivo, pela dissolução de uma ordem vista como opressiva e limitadora. Mais do que uma fuga à realidade, temos um questionamento da mesma. Leto, o ícon da diáspora, tal como os

ídolos da actualidade que “survive in their spectral incarnation on celloloid” é “phantasmatic” (Warner, 2006: 336). Mesmo a rotina da existência mais vulgar, bem como o sentido que temos do eu foram alterados pela experiência de nos vermos a movimentar e falar num ecrã ou monitor. É a inversão do problema de Narciso, que não sabia que estava a observar a sua própria imagem. A imagem mental que temos de nós próprios é, essencialmente, uma projecção interna daquilo visto pelo nosso olhar. Os progressos ao nível dos meios de comunicação permitem-nos actualmente ter um registo de nossas imagens e das imagens dos outros ao longo do tempo. A construção da imagem que temos de nós é, naturalmente, influenciada, operando uma metamorfose nas nossas memórias suportadas por um registo visual e sonoro.

Leto pode ser vista também como uma espécie de zombie, “(...) a body which has been hollowed out, emptied of selfhood” (idem:357). O zombie é um ser errante a quem foram tiradas as qualidades que lhe dariam o estatuto de pessoa – sentimentos, reflexividade, memórias – no entanto este está condenado à imortalidade, numa existência de espectro atormentado pela condição carnal, especialmente árdua. Este é uma espécie de robot, com a diferença de ter sido em tempos uma pessoa. O zombie está totalmente desenraizado, vagueando pelo tempo e espaço, como a autora descreve: “Their incarnate but numb and vacant condition reproduces the state of someone captured on film forever: materially present but also entirely absent” (idem:361). Leto é descrita, também, à semelhança da imagem da Virgem Maria, da qual existem relatos de aparições em diferentes locais e tempos, numa viagem etérea. No texto de Warner, Leto é referida como “Our Lady”, numa alusão clara ao mito e culto da Virgem Maria. A deusa que foi perseguida e exilada transformou-se, nas palavras de Coupe, numa era em que prevalece o profano, no ícon de todas as vítimas da era pós-moderna da globalização (Coupe, 2006:109). De salientar que esta ideia de migração da alma, como a própria autora afirma:

(...) was rediscovered and reconfigured in the growing imperial possessions, and became, in the fallout from slavery, a vehicle to express a new, psychological state of personal alienation, moral incoherence, and emptiness (Warner: 2002:120).

A natureza metamórfica de Leto sobrepõe-se aos princípios da unidade corpo/mente e da integridade da memória, incorporação e consistência temporal, acreditando que:

Human nature was not stable; human beings could be changed by Fate, or by magical devices and spells. The instability at the heart of personality meant everyone was subject to Fate, subject to metamorphosis, to entropy (Warner, 2004:278).

A ideia mítica, clássica e não cristã de um potencial individual dotado de polivalência e polimorfismo destronou a concepção tradicional de alma. Warner propõe um novo modelo de subjectividade com a criação de personagens que se descolam no tempo e espaço, criando um contexto em que o salto entre a imaginação e a realidade é de uma fluidez e naturalidade que já não nos causa um estranhamento numa era em que o real e o virtual se cruzam e confundem na nossa vivência diária. Na realidade, não é somente a noção do eu que tem vindo a sofrer alterações. A fronteira entre o real e o imaginado tem vindo a dissipar-se. Warner afirma que o recurso às diferentes dinâmicas das histórias mágicas marcam a cultura popular de uma forma como já não havia registo desde a primeira onda do Gótico no final do século XVIII. A psicologia do mágico, instável, metamórfico, telepático, e desenraizado está presente na literatura mais lida. É um crescente interesse pelo ser humano que já não é unificado, mas sim dividido, duplicado que traz uma nova abordagem do indivíduo que deixou de ser “(...) a singleton, but a node in a Web of connections” (Warner, 2006: 379). No entanto, e tal como o universo que Warner criou em *The Leto Bundle*, esta teia é imperceptível, pouco notada e de difícil entendimento. O eu de Leto divide-se, é usurpado por *alter egos*, “(...) becomes disunited and free-floating” (ibidem). Warner sugere que o desenvolvimento de uma nova consciência do sujeito funciona como um prolongamento dos media e dos universos potenciais e virtuais criados por estes. Isto é, “for this new kind of protagonist, the faculties of what used to be called soul – fantasy, memory, sensation, emotions – exist in symbiosis with televisual communications and the laws that organize them” (ibidem). A construção de uma dimensão poética e metafísica da realidade persuade-nos a um reposicionamento através do confronto com os nossos eus e as nossas identidades. Sarah Kember, no seu estudo *Virtual Anxiety*, defende que: “The subject responds defensively with fantasies of boundary reinforcement, or alternatively disembodiment” aos medos provocados pela globalização, invasão tecnológica e contaminação (apud Warner, 2006: 381). A inclusão de elementos associados à transmutação física, pode sugerir a crença de Warner no cruzamento de espécies, baseada na inevitável mistura étnica e na noção fragilizada da individualidade

contemporânea, num tempo em que o ADN substituiu a alma. Como afirma Chantal Zabus, Warner, para além do trabalho de retalhos, do mosaico e do “melting pot”, coloca o “bundle” como uma metáfora migratória das identidades fragmentadas dos tempos modernos, em que:

(...) any entity thus far considered as stable such as “Man”, “body”, “Identity” becomes unstable, metamorphic, mutable and endlessly transformable once it is (re)visited by the feminine. Future states (both as nations and physical conditions) are therefore bound to be altered states (Zabus, 2005: 118-130).

A história de Leto levanta questões relacionadas com a identidade e identidade nacional, relativamente ao exílio e emigração, “What is our national identity? What are our national identities? How do we define today, in a world beset by strife, international and civil, an idea of home and belonging” (Warner, 2001: 84). É através da personagem de Kim McQuy que nos é sugerida uma visão de futuro alternativa: “(...) not looking backwards, at some exhausted notion of heritage. No forced folk identities, no ethnic songs and costumes and rites to whip up into enmities” (idem: 94). Esta perspectiva pode, de certa forma, justificar o recurso de Warner à hipertextualidade, a negação de um texto único como o legítimo. Em *The Leto Bundle* História, mito e conto de fadas estão entrelaçados num texto complexo com ressonâncias políticas. As várias versões da história trágica de Leto, vividas em tempos e espaços distintos, ficaram registados em diferentes formas, sendo que os textos antigos cruzam-se com a história actual ilustrada em páginas da internet ou no correio electrónico. Na medida em que a história de Leto começa com o mito grego clássico da violação de Leto e continua em várias recriações da mesma história em diferentes espaços e tempos, temos então um hipotexto que se desdobra em vários hipertextos. O modo hipertextual desta obra reflecte-se também nas inúmeras recombinações formais que Warner oferece num *pastiche* de textos de diferentes géneros. Um dos protagonistas neste processo é Kim McQuy, quem lê todos os textos sobre o mito de Leto, cria páginas na internet e troca correspondência *online* sobre o assunto. Na opinião de Milada Frankova, a hipertextualidade presente neste texto reflecte a nossa era hipertextual (Frankova, 2004:46). Desta forma, Warner expõe o seu compromisso crítico com o mundo contemporâneo, que, tal como afirma Linda Hutcheon em relação ao trabalho pós-moderno, não constitui um corte, mas um desafio à cultura partindo do seu interior (Hutcheon, 1998: xiii). A hipertextualidade pode

também remeter para a impossibilidade da sociedade pós-moderna encontrar um sentido único, uma só perspectiva e uma identidade única num universo de múltiplas vozes e de identidades fragmentadas. Neste sentido, a obra contém um certo pessimismo no retrato que faz da Nova Albion, Inglaterra. A Grã-Bretanha foi o centro do maior Império dos tempos modernos. Esta experiência imperial marcou inexoravelmente a identidade nacional britânica, definida pela relação com a diferença, o “Outro”. A crescente visibilidade das comunidades étnicas levantou a questão multicultural, colocando-a no centro da crise da identidade nacional. Leto, a deusa da diáspora está condenada a vagar pelo mundo com os dois filhos até que um novo Reino Unido surja, o qual aceite a visão de Kim de:

(...) a new national myth rooted in an old reality that has been forgotten... Where is the giant Albion now? Where is the pinkness of the map? The Union flag? These symbols and figures have decayed one by one (Warner, 2001: 94).

Temos aqui clara referência à queda do Império Britânico e a um momento em que, como argumenta Warner “(...) home has become a mythical lost continent, visible under flux, but harder than ever to reach” (Warner, 1994b: 84). Mais ainda defende que “(...) homelessness has become the predicament of our time” (ibidem), um tempo em que as “imaginary homelands”, mencionadas por Salman Rushdie, são a inelutável realidade resultante da deslocação existencial. Warner, reclama como vital a emergência de uma cultura comum de cidadania no sentido de criar uma nova “homeland” “(...) based on shared principles of justice, argued out between equals with equal voices (...)” (idem:86). O mito da “homeland” trazia a promessa reconfortante do fim da busca, do questionamento, da inquietação. Este deve ser substituído por um novo modelo, o qual não exclui, mas inclui, que não justifica, mas tenta sim compreender.

Kim, que no passado foi dado para adoção em Tirzah, seu país de origem, denuncia a problemática associada à definição de uma identidade nacional: “I really don’t feel at all like a Tirzahner (...) My language, my internal map, my attachments, my set of beliefs – They’re here, not there. I – That is, my mind – can’t ever return home (...) the past is another country” (Warner, 2001: 352). O passado somente lhe interessa pelo entendimento que este pode trazer, “We’ve so many prejudices and preconceptions that history washes down on us like soil erosion. I want to build

meanders and dams to prevent the mud sliding down on us and burying the present” (ibidem). Kim McQuay vive obcecado pela relevância contemporânea dos mitos antigos, em particular por Leto Bundle, que este considera “(...) the embodiment of the dispersed and the drowned” (idem:120). A pertinência desta figura mítica tornou-se mais notória num tempo em que se assiste a uma enorme deslocação de comunidades, exilados como Leto, que vagueiam de terra em terra à procura de refúgio. Tal é o envolvimento de Kim nesta problemática que fundou o movimento “History Starts With Us”. O “Us” refere-se a todas as vítimas da globalização e do capitalismo, A sua identificação com Leto justifica-se pelo facto de ele próprio se sentir perdido: “He’s just lost, doesn’t know who he is, feels out of place, with no land of his birth to love and sing about, no home behind him and no forwarding address”. Kim é o criador do ideal “mongrelised non-native state” (idem: 99; 387). Gramercy, após a morte de Kim, tornou-se uma activista política em questões raciais e de diversidade cultural, defendendo que: “ There’s no ethnicity that’s clean. Nowhere, and certainly not in this country” (idem: 396). A mesma estabelece um paralelismo entre o movimento de adaptação da natureza e do ser humano:

In the north, yellow butterflies started turning black and grey in the last century, to match the industrial pollution. Nature knows about change. And we do too (...) But we haven’t lost connection to tradition. We’re still recognizable, to ourselves and to the others (...) You can’t have anything moving globally (...) without people moving too (ibidem).

A globalização dos poderes capitalistas imperiais, de um único sistema económico e colonial foi alcançado à custa da deslocação dos povos e suas culturas. Para os europeus foi a destabilização da cultura doméstica e o aumento da ansiedade respeitante a questões de diferença e amálgama racial. Como defende Kim:

Some of us are mongrels, yes. Some of us aren’t. Some of those don’t wish to entertain the mongrelisation of the nation: the process Rushdie has likened to chutnification, the blending of spices and herbs and the fruits of the earth. But it makes no odds whether some individuals ate squeaky clean as clean can be – ethnically, because it’s our history that is mongrel (...) I like mongrels (...) Newcomers, the stranger who walks into town, the creatures that inhabit other worlds (...) they inspire new defences of old ways, and new ways to kick free of the races of the past we don’t want (...) (idem: 93-4).

O termo hibridismo, originalmente usado na área da biologia e botânica para se fazer referência ao cruzamento entre duas espécies, começou, no séc. XX, a referir um fenómeno cultural, isto é, o surgimento de culturas cada vez mais diaspóricas. Actualmente, o termo serve para colocar questões sobre a forma como o pensamento actual cortou com as formulações raciais do passado. A utilização do termo hibridismo para descrever os filhos de humanos de diferentes raças pressupunha que as diferentes raças eram diferentes espécies. Embora as raças se misturem em sociedade, estas permanecem distintas, não se fundem, mas vivem separadamente, numa espécie de *apartheid* natural (Young, 1995: 9;17). É Bakhtin quem, na sua obra *The Problems of Dostoevsky's Poetics*, propõe o conceito *hibridization* para descrever a capacidade de uma voz ironizar e desmascarar a outra dentro da mesma fala. Este discurso híbrido a duas vozes atinge o objectivo quando cada voz consegue desmascarar a outra (idem:21). Por sua vez, Homi Bhabha, fazendo uso igualmente do conceito Bakhtiniano, afirma que o hibridismo reflecte a perda de voz única por parte do poder colonial e permite encontrar a linguagem do outro. O autor define mesmo este conceito como “a problematic of colonial representation... that reverses the effects of the colonialist disavowal so that other “denied” knowledges enter upon the dominant discourse and estrange the basis of its authority” (Bhabha, 1985: 156). A hibridização do discurso colonial desafia as estruturas de poder colonial univocal, pela inscrição da marca do colonizado, que o transforma em duas vozes e anula a repressão das tradições nativas. Este processo dá abertura à subversão, a qual permite criar um espaço de intervenção onde existia o silêncio, de desafio e resistência contra o poder cultural dominante. Nesta hibridização está implícita uma existência nómada que é, pela sua própria natureza, uma estratégia de resistência pela multiplicidade e não fixação. Young sugere de forma pertinente que:

As the idea of movement across territories in its name suggests, nomadism involves forms of lateral resistance to any assertion of hegemonic control through strategies of multiplicity, forms of deterritorialization that cannot be reterritorialized because they frustrate interpretation and recoding (Young, 1995:172-3).

Assim sendo, a personagem Leto, pela sua vivência nómada representa uma transgressão aos códigos sociais da actualidade através da dissolução de fronteiras culturais e territoriais. Esta critica as hostilidades de que os refugiados são vítimas, por

serem considerados elementos perturbadores da vida normal de uma sociedade, mas também apresenta uma forma de resistência à fixação de uma identidade.

É inegável que um novo tipo de cultura emergiu com a globalização e aceleração da mudança cultural. Rojek caracteriza, desta forma esta nova realidade:

(...) dismantling of cultural, political, social and economic barriers via capital finance flows, mass migration and travel, the expansion of international information space through mass communication and the emergence of virtual technologies and associated cultures that challenge habitual notions of what seemed, until very recently, immoveable material barriers (Rojek, 2007:55).

Neste sentido, opõe-se ao pensamento ortodoxo associado ao ideal de nação-estado, realçando o carácter não hermético das fronteiras nacionais. Isto implica o desenraizamento de referências culturais do contexto nacional e a transposição das mesmas na arena global. A globalização resulta, inevitavelmente, no declínio do estado-nação. Com a deslocação, as diferenças, ao serem universalizadas, esbatem-se. As identidades nos tempos modernos não são unificadas, são fragmentadas, construídas através de múltiplos discursos, num processo constante de transformação. A crítica cultural Mieke Bal questiona a tentativa de definir cultura, defendendo que talvez esta possa ser “(...) envisioned in a plural, changing, and mobile existence”. A mesma afirma que “In today’s global culture, it is no longer possible to posit the idea of “native”. Plurality and displacement make any fixed position hard to sustain” (Bal, 2002:9). Assim sendo, não podemos analisar a questão da identidade sem considerarmos os desenvolvimentos que abalaram o carácter fixo de muitas populações e culturas, acima de tudo, o que diz respeito à globalização, à emigração, fenómeno do mundo pós-colonial. Neste sentido, Hall argumenta que as identidades não se referem tanto ao que somos ou de onde vimos, mas àquilo em que nos podemos tornar, como temos sido representados e como isso se relaciona com o modo como nos representamos. As identidades são construídas através e não fora da diferença, isto é na relação com o outro, isto porque surgem dentro de modalidades de poder que a tornam um produto da marca da diferença e exclusão. Todas as identidades actuam através da construção discursiva de um mundo fora, povoado por sujeitos marginalizados, aparentemente fora do representável (Hall, 1996a: 4;15). No entanto, não temos a anulação da identidade na sociedade contemporânea, mas sim a sua reconstrução e

redefinição. O problema da identidade nas sociedades pós-modernas traduz-se em evitar a fixação e manter várias opções em aberto. Ao contrário da modernidade, em que se apostava na criação, na pós-modernidade apostasse na reciclagem. A identidade está associada à condição de incerteza em relação ao local onde pertencemos, sendo este um conceito utilizado para fugir a essa incerteza, fuga esta que é um acto individual. Num mundo em que o descartável impera, as identidades também podem ser adoptadas e descartadas como qualquer outro produto. Todo o trabalho de construção de identidade pode, portanto, ser em vão. A sociedade actual, como a caracteriza Zygmund Bauman no ensaio *From Pilgrim to Tourist – or a Short History of Identity*, não oferece estabilidade nem permanência em nenhuma dimensão da vida das pessoas. A vida não é um contínuo, mas uma sequência interrompida de vários acontecimentos, de fragmentos. A totalidade é somente a soma das partes (Bauman, 1996:18-24). Isto vem justificar a reescrita da narrativa mítica de Leto, a deusa errante da antiguidade que serve de inspiração a todos aqueles que “(...) have no homeland – apart from the one we find ourselves in, by chance, by luck, by fate. (...) the ones whose footsteps tread out new paths that lead to the door we call home” (Warner, 2001: 97).

Esta questão é também abordada por Lawrence Grossberg em *Identity and Cultural Studies: Is That All There Is?*, o qual aponta para a necessidade de ver a problemática da identidade sem integrar noções de resistência, isto é a criação de um mundo fora, contra a estrutura de poder. Evocando a inevitabilidade de uma sociedade multicultural, a posição a tomar será no sentido de uma cultura articulada e negociada. O mesmo refere também a pertinência da multiplicidade das identidades e diferenças em vez da singularidade de uma identidade (Grossberg, 1996: 89). Esta perspectiva nega a existência de identidades autênticas e originais com uma origem comum, sendo que as identidades são sempre incompletas, em processo. Warner, em *The Leto Bundle* também alerta para a pertinência da multiplicidade das identidades. No entanto, a preservação da individualidade é crucial para o indivíduo face às poderosas forças sociais, sem ignorar que a questão da identidade é fortemente politizada. A nossa liberdade depende da tensão entre a nossa identidade, o que somos, e a máscara, imagem socialmente construída. Tal como Fanon afirma, existe uma patologia devastadora central na cultura ocidental, a negação da diferença que persiste nos dias de hoje. A humanidade, defende o mesmo, deve libertar-se da resistência ao “Outro” e da procura de identidade e de significado na oposição e diferença (Fanon, 1986:10).

Nas palavras de Kim McQuay, Leto é a deusa da diáspora, o ícone de todas as vítimas da era da globalização, ou da “transnacionalização”, como During lhe prefere chamar (During, 1996: 439). Esta figura é crucial, atendendo a que “The diasporas of the last centuries include wave upon wave of refugees, political exiles, persecuted races (...)” (Warner, 2001: 93). Leto representa também a voz dos refugiados, sem lar, sem pátria, mas também daqueles que embora tenham uma posição social de destaque, privilegiada, se sentem deslocados, inadaptados, como é o caso de Gramercy e Kim. Na qualidade de arquétipo do exilado, Leto está condenada a uma eternidade a tentar proteger os seus filhos, com os quais lhe falta a ligação simbólica mais básica, o cordão umbilical. Este aspecto pode ser colocado em paralelo com as sociedades actuais, constituídas por indivíduos que não têm uma ligação visceral à terra mãe, perdidos em nações que os acolhem, sem nunca pertencerem verdadeiramente àquele espaço. Independentemente das suas origens e percurso, Leto “(...) is about now, she’s about the new Albion, the Albion of the planetary diaspora, of the lost peoples” (Warner, 2001:42). O que mantém Leto viva depois de ser perseguida, de ser espancada por querer água fresca e viver o horror das armas químicas, é o seu amor pelos filhos, pela família perdida, por aquele lugar ilusório chamado lar. Para Kim, Leto simboliza não apenas a luta para pertencer a algum lado, mas também a mãe que este perdeu quando foi adoptado em criança. Kim passou meses à procura de uma ligação mística com Leto, a mãe emblemática dos desenraizados como ele. No entanto, não a reconhece quando a vê em casa de Gramercy. Para Hortense, a conservadora do museu e responsável pela exposição da *Leto Bundle*, Leto simboliza o equilíbrio entre a História e a poesia, entre os factos e a necessidade do ser humano para mitificar. Para Gramercy, Leto é poesia, um lembrar do idealismo social que em tempos inspirou a sua música, mas que agora ameaça desaparecer por detrás da sua fama e dinheiro.

O termo diáspora que em tempos descreveu a dispersão dos judeus, gregos e arménios, partilha, actualmente, de um domínio semântico mais alargado, o qual passou a incluir termos como emigrante, expatriado, refugiado, comunidade de exilados e comunidade étnica (Abbas, 2005:525). Este nomadismo internacional e intranacional, resulta de assimetrias económicas entre os países. A separação de povos da sua cultura nativa e a colonização cultural imposta por outro país marcaram o século XX. William Safran define diásporas como:

(...) expatriate minority communities that are dispersed from an original “center” to at least two “peripheral” places, that maintain a memory, vision, or myth about their original homeland, that believe are not – and perhaps cannot be – fully accepted by their host country; that see the ancestral home as a place of eventual return, when the time is right; that are committed to the maintenance of restoration of this homeland and whose consciousness and solidarity as a group are “importantly defined” by this continuing relationship with the homeland (Safran, 1991: 83-4).

Assim sendo, a característica principal da diáspora reside numa história de dispersão, mitos e memórias da terra natal, alienação no país de acolhimento e desejo de um eventual retorno. O termo diáspora está a ser assimilado num discurso associado à descolonização, ao aumento da emigração, das redes de comunicação e de transporte global. Isto é, a toda uma série de factores que conduzem à ligação com múltiplos locais. Surge, no entanto, o problema da incapacidade de uma nação de assimilar grupos que mantêm práticas e ligações importantes a um país de origem, ou a uma comunidade dispersa. Muito dificilmente poderá emergir uma nova comunidade nacional formada por povos vítimas de deslocação e perda violenta, em especial, se estes forem alvo de preconceito. O conceito de diáspora é distinto de viagem, na medida em que não é algo temporário e envolve residência, o manter comunidades e ter uma existência colectiva distante do país de origem. Por este motivo também se distingue da experiência individual do exílio. Pressupõe, também, uma consciência comunitária e solidariedade que mantêm identificações fora do espaço e tempo nacional, por forma a viver dentro mas com uma diferença. Os povos que vivem a diáspora perderam o sentido de enraizamento, experimentando o sentimento de separação e confusão, de viver num lugar e de manter a memória e o desejo de outro lugar. A diáspora vem, desta forma, reforçar a fluidez espacial e histórica da identidade. É pertinente notar que a diáspora é uma experiência vivida de forma diferente por homens e mulheres. Como refere James Clifford, se, por um lado, o manter a ligação com o país de origem pode reforçar estruturas patriarcais e tradições culturais, por outro lado, com as exigências da nova sociedade, e o assumir por parte da mulher de um papel de maior independência económica, social e familiar, podem surgir possibilidades de um novo papel social para a mulher. Todavia, a mulher tem de enfrentar não só as fragilidades causadas pela situação de exílio, bem como gerir as exigências da família, trabalho e a imposição de manter os tradicionais valores patriarcais (Clifford, 2005: 535-6).

Em *The Leto Bundle*, Warner apela a uma cultura democrática e multivocal, que permita uma vivência plural, estando convencida que a diáspora é a condição moderna. O percurso de Leto retrata a condição pós-colonial de Albion, Reino Unido, com a sua capital Enoch, Londres. Assim sendo, faz-se notar uma preocupação com o colonial e pós-colonial, presente na análise das estruturas de poder do presente configuradas pelo passado colonial. Warner, a partir da matriz do mito clássico da deusa Leto cria um novo mito, o mito das vozes e individualidades escondidas e mesmo anuladas pelo poder dos líderes da globalização. O “Us” do movimento “History Starts With Us” integra as “visible presences, foreigners, outsiders, colonial subjects, or diasporic denizens of our muddled-up world” (Warner, 2001:92). Os fragmentos da história de Leto que vão surgindo em diferentes tempos e espaços servem de metáfora a uma identidade que se vê dispersa, descontínua. Mas Kim reconhece a totalidade e relevância destes fragmentos na explicação da individualidade actual:

When you're looking into space you're looking into time what you see happened a long time ago it's called lookback time that's like Leto and her two babies they happened a long time ago but their presence in the light is coming nearer all the time the actual speed is one foot a billionth of a second not too difficult to remember it was there and now it's reached us through the bundle in the tomb (idem:162).

Warner apresenta uma análise do mito de Leto numa perspectiva que aponta para a sua função na cultura para onde o transportou. O mito de Leto incorpora, assim, todas as histórias de sofrimento, discriminação e desenraizamento. O seu desaparecimento do nosso tempo pode sugerir que esta prosseguiu a sua viagem para um tempo e espaço ainda distantes de nós. Também ilustra a natureza incompleta do mito, que escapa mesmo o domínio do texto que o resgatou ao passado, para que de alguma forma ilumine o presente e alerte para um futuro menos promissor. A escrita de Warner pretende assim uma relação entre o passado, presente e futuro sem cortes ou divisões, num contínuo entrelaçar, explorando e enaltecendo aquelas vozes que a História silenciou e continua a silenciar. De notar que Warner foi buscar um mito feminino para representar o exilado e o fragmentado. A errância de Leto pelos séculos simboliza a árdua travessia da mulher, na busca do seu lugar na sociedade, da sua identidade, continuando a ser vítima da imagem demonizada da mulher que se deixou seduzir por Zeus e que, por isso, tem de ser punida. Esta reescrita e re-visão da história mítica de

Leto é, deste modo, também desafiadora da imagem que a mulher tem na sociedade, seja na figura de refugiada ou da mãe solteira. Leto, figura de pouca relevância na antiguidade, adquire também relevância e centralidade nesta obra. A associação da figura mítica ao da refugiada dos tempos modernos, permite a ambas conquistarem um papel de maior destaque. Warner entrelaça aspectos mitológicos e arqueológicos com questões actuais sobre a emigração, exílio, raça, racismo, multiculturalismo e género. Constrói uma poderosa causa contra as identidades nacionais, a favor da tolerância perante os emigrantes e da transformação de paradigmas sociais. Esta obra ilustra como a literatura é o espaço para os marginais, os desalojados, os refugiados, os fora da lei e os vagabundos. O texto literário é o seu local privilegiado de errância.

4. *INDIGO* - REVISITANDO SHAKESPEARE

A obra *Indigo* de Marina Warner constitui uma reescrita do texto canônico de Shakespeare, *The Tempest*. Na obra cruzam-se questões de raça, colonização, a importância das circunstâncias históricas e culturais na construção e definição da identidade, feminismo e o próprio processo de recontar as histórias. Também são focadas questões relacionadas com a exploração capitalista das ilhas colonizadas para turismo e a luta dos seus habitantes pelo governo no meio do capitalismo transnacional. Biograficamente, a obra *Indigo* remete para o passado crioulo da família da autora, para os seus antepassados que participaram no processo de colonização das Caraíbas. O bisavô e tetra avô de Warner nasceram em Trinidad e Antígua.

Warner apresenta duas histórias em paralelo, geográfica e temporalmente distintas. O texto desenvolve-se em dois planos temporais dominantes, cuja apresentação é justaposta e combinada: a altura da colonização de um grupo de ilhas nas Caraíbas (de 1600 a 1620) e o período entre 1948 e os fins dos anos 80, em Londres, que acompanha a história contemporânea da família Everard que descobriu e colonizou as ilhas. Esta obra, tal como *The Leto Bundle* e *The Lost Father*, tem pois uma estrutura bipartida, com o propósito de ilustrar que o presente é uma recapitulação do passado com variações significativas que devem ser notadas.

A reescrita do texto de Shakespeare verifica-se a diferentes níveis: o local da ilha passa do imaginário Mediterrâneo para as Caraíbas; o Caliban de Shakespeare recebe outro nome, Dulé, o que é bastante significativo, pelo facto de poder representar uma tentativa de “descolonizar” essa designação e Ariel, um espírito ao serviço de Próspero em *The Tempest*, torna-se a irmã adoptiva de Dulé.

Ao visitar *The Tempest*, Warner tem como principal intuito recuperar a voz silenciada de Sycorax, numa atitude de desafio ao imperialismo, procurando também mostrar a história na perspectiva de Miranda e não de Próspero, desafiando assim o poder patriarcal. Neste romance temos a inscrição de vozes que foram excluídas pela tradição patriarcal e colonial, assente numa revisitação concretizada através das personagens silenciadas e escondidas que ganham agora destaque. A obra foca-se em três figuras femininas: Sycorax, Ariel e Miranda, as quais são recriações de figuras

shakespearianas. Em *The Tempest*, Shakespeare escreveu o enredo do pai, Próspero, no qual a única mulher presente é Miranda, sendo que as outras estão fora de cena. Miranda está subjugada ao poder de Próspero, correspondendo ao ideal da mulher numa sociedade patriarcal. Como a própria afirma, numa entrevista a Chantal Zabus, Warner tentou escrever o enredo da filha, apresentar a história do outro lado e mostrar como a filha se liberta do enredo do pai (Zabus, 1994: 524). Warner pretende, assim, dar voz a personagens e eventos anteriormente omitidos. A autora parte de uma matriz principal, o texto de Shakespeare, recontado de forma a virar o foco da atenção para as mulheres e incluir a perspectiva do povo indígena da ilha.

The Tempest está presente no texto de Warner não só pelas questões do império, mas precisamente porque é uma peça na qual as vozes femininas não se ouvem, pela sua marginalização. No entanto, existe uma figura feminina, que embora ausente, assombra toda a peça, Sycorax, a mulher que governava a ilha antes da chegada de Próspero. O silêncio de Sycorax sublinha a sua perda de poder para Próspero, a sua condição de subordinada. Warner ambicionava resgatar o poder para Sycorax, colocá-la no centro da narrativa e, deste modo, recuperar a magia feminina que Shakespeare atribuiu a Próspero. Em *The Tempest*, Sycorax não é uma personagem, nem tem voz para contar a sua própria história. A versão da história de Sycorax relatada por Próspero, coloca-a na posição do “Outro”, reforçando a diferença entre os Europeus e os nativos. Sycorax é ouvida apenas através daquilo que outras personagens dizem sobre ela. Mais ainda, as referências a esta são escassas e quase sempre num tom depreciativo:

Prospero: (...) this damned witch Sycorax,
For mischiefs manifold, and sorceries terrible
To enter human hearing, from Argier
Thou know'st, was banished (Shakespeare, 1968:73).

A visão misógina de Prospero em relação a Sycorax está associada por um lado ao facto de esta, na sua perspectiva, não cumprir com o ideal de castidade feminina que este defende e que tanto o inquieta em relação a Miranda. Sycorax, pelo que lhe foi contado por Ariel, foi expulsa do seu país grávida de Caliban devido ao facto de praticar bruxaria. Além disso, ao contrário de Próspero que diz usar a magia como forma de corrigir os males e injustiças que lhe foram infligidos, a magia de Sycorax representa a

acção do mal, sendo descrita como destrutiva e terrível. Esta atitude pressupõe que a magia de Sycorax, também por ser ela uma mulher, não passava de uma arte diabólica, em oposição à arte racional e resultado de muito estudo que Próspero punha em prática, e à qual renunciou no final, após a concretização dos seus propósitos. Por outro lado, a postura de Próspero reflecte também, o receio de perda de poder perante a força de Sycorax, que embora estando ausente e nunca a tenha visto, o assombra durante toda a peça. O poder de Sycorax advém, naturalmente, do facto de ser uma força desconhecida que já tinha tido o controlo da ilha, criando assim um estado de grande ansiedade a Próspero, o qual já tinha sido vítima de uma traição e consequente perda de poder. Como defende Zabus:

The inferiority complex of the colonizer (...) goes hand in glove with a lack of awareness of the Other. This is combined with the urge to dominate and an excessive idealism, which entails the 'flight' from home (Zabus, 2002: 22).

O discurso de Próspero é também racista, pelo modo como trata o filho de Sycorax, Caliban, considerando-o um ser inferior e desprezível pela sua origem:

Prospero: Thou poisonous slave, got by the devil himself
Upon thy wicked dam, com forth! (Shakespeare, 1968: 75).

Em *The Tempest*, a acção inicia-se no tempo em que os colonizadores já estão na ilha. A morte de Sycorax já ocorreu e Caliban, seu filho, está entregue a Próspero. O facto de esta ter morrido antes da chegada de Próspero colocou-a num papel de total impotência e impossibilidade de resposta. Assim sendo, Warner procura, com a sua obra, contar a história anterior a estes acontecimentos, construindo assim uma narrativa analéptica. É pertinente apontar que o silenciamento de Sycorax não tem a ver apenas com a problemática do género, mas também da raça, na medida em que esta encarna não só a figura da bruxa, antítese da figura maternal, mas também o mito negativo associado à mulher negra. Esta perspectiva justifica-se pelo facto de a demonização da imagem do colonizado ser necessária para que o colonizador se defina a si próprio e fortaleça a sua identidade. Warner, ao recuperar Sycorax cria também um questionamento do estereótipo associado à imagem da bruxa. Numa perspectiva sociológica, e para os povos europeus, a bruxaria é considerada uma arte diabólica, que

nos remete para o universo feminino. Pelos actos que pratica, a bruxa vê-se excluída da vida em sociedade, tal como aconteceu a Sycorax. No entanto, este isolamento, que resulta também de uma opção por uma vivência alternativa e da afirmação de uma identidade subversiva e ameaçadora em relação a códigos sociais totalizantes e castradores da individualidade, revela-se como uma ameaça à identidade masculina (Macedo/ Amaral, 2005). O seu silenciamento impõe-se pelo facto de ser uma voz dissonante que coloca em perigo a ordem e estabilidade sociais. Tal como Anzaldúa argumenta, em relação aos grupos marginalizados, “(...) the overwhelming oppression is the collective fact that we do not fix, and because we do not fit we are a threat” (Anzaldúa, 1992:143). Dar voz a Sycorax representa também dar voz aos povos, particularmente, às mulheres que estão a recuperar dos efeitos da colonização. Sycorax é o paradigma da mulher silenciada na era pós-colonial. Ao reescrever *The Tempest*, Warner atribui a Sycorax a dimensão de personagem principal: “(...) in my book, she becomes the embodiment of the island itself, of its inner life, as well as a woman of ordinary passions and skills who – I hope – grows to the dimensions of a full humanity” (Warner, 2004: 302). Assim sendo, Sycorax é resgatada do silêncio, mas também lhe é atribuído um corpo, isto porque “A woman without a body, dumb, blind, can’t possibly be a good fighter” (Cixous, 1981: 251). De notar que o próprio título da obra remete para a importância que a autora quer atribuir a esta personagem. A cor índigo está associada, por um lado, ao trabalho que ocupa Sycorax, e, por outro lado, à cor dos seus olhos. Warner desconstrói a imagem redutora da bruxa vil de olhos azuis apresentada em *The Tempest*, enfatizando sim as qualidades de Sycorax como uma figura dotada de grande sabedoria, intuição e elevada espiritualidade, atributos relacionados com a cor índigo. Curiosamente, é descrito no texto que a sua pele, língua se tornaram azuis devido ao seu trabalho de tingir tecidos. Este processo pode também apontar para a sua elevação espiritual.

Sycorax é uma mulher sábia, perita em tingir tecidos com uma tinta retirada dos arbustos índigo. A mitificação desta personagem pelos habitantes da ilha acontece quando esta retira um bebé do ventre de um dos corpos negros que deram à costa e traz a criança para a sua casa. Esta atitude força-a a uma existência isolada dos restantes habitantes, os quais, de acordo com diferentes perspectivas, viam este acontecimento como algo miraculoso ou monstruoso. Sycorax é também repudiada pelo marido devido ao seu “prenatural insight and power” (Warner, 1993:97). Este acontecimento antecipa,

de certa forma, a invasão da ilha por parte dos colonizadores: “It was the beginning of a new world for her and her people, the start of a new time, and as yet Sycorax did not know it”. Os próprios habitantes pressentem o perigo da atitude de Sycorax: “Nor should she have done it, even if the child were still alive. He isn’t one of us (...) comes from a people who are strangers”. (idem: 82; 85) Este bebé é o primeiro africano a chegar à ilha, de nome Dulé, embora venha a ser conhecido pelos colonizadores Britânicos como Caliban. Sycorax vive com Dulé junto ao vulcão Adesangé, local onde esta passa a ser procurada para dar conselhos e oferecer cura para todos o tipo de males, físicos e psíquicos. Mais tarde, o seu irmão traz-lhe outra criança, uma rapariga Arawak, cujo pai foi morto e a mãe raptada pelos Europeus. Sycorax dá-lhe o nome de Ariel. Warner pegou nestas personagens da peça de Shakespeare e deu-lhes vidas outras, nas quais as relações familiares e o trabalho são as características principais. No entanto, isto não significa que estas vivem numa harmonia idílica na sua ilha paradisíaca, atendendo a que as crianças estão marcadas pelo sentimento de deslocação e perda de identidade. Dulé manteve uma procura das suas raízes, de um passado que ele não consegue lembrar, acabando por assumir o seu lugar junto dos homens da aldeia. Ariel é descrita como uma sonhadora, inadaptada:

Ariel was homeless, another stranger’s child (...) She’s never become used to us (...) We want you to try with her. (...) It’s not for someone like you, not a family like ours, to take care of these odd children who belong to no one (idem: 95-6).

Sycorax tenta esconder de Ariel a verdade sobre o seu nascimento, fingindo ser ela a sua mãe. No entanto, Dulé revela-lhe as suas origens. Quando Ariel chega à adolescência, Sycorax não consegue aceitar que esta a deixe para se juntar às jovens da aldeia. Vem, todavia, a concordar com a mudança de Ariel para uma cabana que esta construiu na floresta. Sycorax revela-se, assim, não só uma mulher poderosa com uma dimensão mítica entre os habitantes da ilha, como também uma mulher trabalhadora e mãe que tem de enfrentar problemas com os seus filhos adoptivos. Warner amplia, desta forma, a dimensão desta personagem, a qual existe para além da mulher com poderes sobrenaturais, a feiticeira. Ao atribuir-lhe o papel de mãe e de acolhedora dos desalojados, guardiã dos vitimizados, humaniza-a, colocando-a em confronto directo com a imagem de Sycorax construída em *The Tempest*. *Indigo* retrata e enaltece o poder de Sycorax, a sua arte, o seu legado, que jamais será silenciado pela opressão colonial.

A tensão sentida entre Ariel e Sycorax é interrompida pela chegada de Kit Everard e os seus homens à ilha. O mundo de Sycorax é vandalizado por estes. Kit surge para destruir a autoridade da mulher numa sociedade pré-patriarcal, sendo que a chegada deste pode também representar a chegada do poder patriarcal. Kit viola Ariel e esta tem um filho dele, Roukoubé. Este acto transgressivo é amaldiçoado por Sycorax, que mantém a maldição mesmo depois da sua morte. Sycorax acaba por ser morta num massacre e enterrada debaixo de uma árvore. É com a sua morte que Sycorax se torna uma figura mítica de maior destaque, incorporando o espírito da ilha:

She and the island have become one; its hope come to her in the wind bending the Palm fronds on the beach, making the hayard sing against the masts in the bay, in the tree frogs' piping, the rattle of the fleshy leaves of the saman (idem: 213).

O carácter fantástico desta personagem está também ilustrado na viagem que esta faz até à história do século XX, nomeadamente como uma voz que se insurge e immortaliza os ruídos da ilha, a qual, e numa evocação directa de Shakespeare "(...) is full of noises" (idem: 213). Serafine é quem decifra estes ruídos e os transforma em histórias:

There are many noises in her head these befuddled days of her old age; they whisper news to her of this island and that, of people scattered here and there, from the past and from the present. Some are on the run still; but some have settled, they have ceased wandering, their maroon state is chasing sound and shape. She's often too tired nowadays to unscramble the noises, but she's happy hearing them, to change into stories another time (idem: 402).

Na realidade, Sycorax representa o elo de ligação entre o século XVII e o século XX através de uma morte incompleta, não resolvida: "Will my end ever come? She cried. Will I ever be delivered?" (idem: 374). É a sua voz que lamenta também o destino trágico da ilha:

Oh airs and winds, you bring me stories from the living (...) you speak to me of pain (...) Turn back your currents in their course, the stiff breeze and the gentle wind, pull back the tide and send the sun, the moon, and the stars (...) (idem: 212).

No entanto, é esta quem profetiza também um tempo em que os actos do passado virão a ser apagados: “the noises of the isle will be still and I – I shall at last come to silence” (idem:376).

O acto de dar voz às mulheres é uma estratégia feminista que se institui como forma de oposição ao silenciamento patriarcal, ilustrado pela ausência da mulher nas estruturas de poder, e que se afirma contra o discurso da cultura hegemónica. Warner reescreve o lado feminino da História e da “estória”, ao colocar Serafine como a portavoza do passado. No entanto, esta voz está condicionada. Como Warner afirma: “And what is sad but part of the human condition is that Feeny tells the story of Ariel as she has been told it” (Zabus, 1994: 521). O que a obra provavelmente sugere é que Feeny tece outra história dentro da história que lhe foi contada, libertando-se assim do fardo histórico. Serafine tem a função de ensinar Miranda a repensar o mundo, deslocando-a da perspectiva masculina que tem dominado a História que lhe foi contada. É ela quem liberta a Miranda de Shakespeare do poder de Próspero. Todavia, esta não pode fazê-lo para ela própria, pela sua condição de sujeito colonizado:

In a sense she has been incorporated and colonized; she’s an island that has been taken over. But at the same time, through her possibilities of rethinking her lot and distributing rewards and punishments, she stands for me as the exemplary fiction writer who can be colonized and still speak (ibidem).

No entanto, esta não perdeu a voz. É através de Feeny que as histórias das Caraíbas chegam até Miranda e Xanthe. Serafine, sendo nativa das Caraíbas, funciona como o elo de ligação entre o passado distante e o presente. Esta também é a voz orientadora de Miranda, ao contrário da obra de Shakespeare, na qual Miranda tem como guia Próspero, que também é o mentor e professor do nativo Caliban. As histórias de Feeny indicam a Miranda uma contra-história para a história da família que esta sempre ouviu, centrada no poder e exploração masculinas. Feeny assume a autoridade da contadora de histórias que conhece não só as histórias da família Everard, como também as histórias dos nativos da ilha. O que transmite pode, então, ser uma fusão de todas essas histórias de modo a incorporar as diferentes versões da verdade. A sua ligação à família começa pelo avô de Miranda, Sir Anthony Everard, de quem cuidou desde a morte da mãe deste. Também serviu a família quando Sir Anthony casou. Existem rumores de que esta terá sido uma espécie de “(...) first wife, an island wife, a sort of concubine” (Warner,

1993: 55). Sir Anthony deixa a ilha após a morte da sua mulher e Feeny permaneceu sempre na família, apesar do desagrado da sua segunda esposa, Guillian. Feeny é conhecida pela sua qualidade designada por *sangay*, uma capacidade que lhe permite fazer as tarefas de forma rápida, eficiente, mas sem pressas. As mãos de Serafine causam fascínio a Miranda, apresentando-se como uma espécie de mapa para o mundo da fantasia:

Serafine's palms were mapped with darker lines as if she had steeped them in ink to bring out patterns; the lines crisscrossed and wandered and Miranda would have liked to puzzle out the script, for she was beginning to read. Feeny's palms were dry and hard like the paper in a storybook, and when they handled Miranda she felt safe (idem:4).

Esta descrição, no início da obra, serve também como prenúncio de que Feeny vai desempenhar um papel crucial no “mapping the waters”, na medida em que as suas mãos descrevem um mapa onde se inscreve o percurso dos exploradores de novos mundos. Nesta personagem, Warner presta também homenagem à contadora de histórias, à cultura oral feminina, nomeadamente das Caraíbas. Serafine ilumina os seus ouvintes com as suas histórias, indicando-lhes a direcção. A História é relatada através do acto de contar histórias, assinalando as falhas da História colonial e oferecendo uma narrativa que as pretende colmatar. É Feeny quem ensina Miranda a sobreviver, não obstante ser ela própria uma prisioneira do mundo colonial. Miranda é criada por Feeny com uma mensagem de resistência, “Don't let anyone know what you are, or notice you too much. Always be a secret princess, sweetheart” (idem: 12). Curiosamente, esta atitude é, de alguma forma, eco do alerta que Sycorax faz a Ariel para que esta não conte nada aos invasores sobre as suas vidas, o seu conhecimento, a sua identidade: “You'll not betray us, will you, my darling? (...) You'll betray me (...) There's no faithfulness in anyone (...) We were noble, my people, we carried our heads high. But now? What now? (idem:165).

Serafine é o protótipo da figura feminina que cuida e transmite sabedoria através das histórias que conta. Algumas das suas histórias são anti-patriarcais, como é o caso da história do monstro marinho Manjiku, cujo mais profundo desejo é o de procriar: “For Manjiku is a sea monster, a sea dragon, he sets fear in the heart of every man. Yet he wants nothing better than to be a woman” (idem:220). Manjiku deseja devorar mulheres grávidas ou menstruadas, apoderando-se e tornando-se ele próprio

essas mulheres, isto porque o que este mais deseja é poder gerar um filho, algo que apenas uma mulher pode alcançar. Como a própria autora afirma, este desejo “(...) arises from the thirst for the Other, to elide difference, by becoming one, by incorporating” (apud Zabus, 2002: 143). O monstro, figura mítica associada ao poder masculino, vê o acto de devorar a mulher, como uma forma de se apoderar desta, de a dominar. No entanto, pela sua necessidade de devorar mulheres grávidas, este pode querer também libertar-se do seu aprisionamento na figura de monstro através da aquisição do poder maternal. Naturalmente que podemos notar uma crítica ímplicita não só à ideia de que um monstro é necessariamente uma figura masculina e de que toda a mulher, pela sua capacidade de gerar vida, é dotada de qualidades nobres e invejáveis. Neste conto, pode também estar a ser diluída a fronteira entre o ser humano e o monstro, se o considerarmos como o próprio homem angustiado pela incapacidade de gerar vida. Em *Indigo*, Manjiku representa não só o monstro marinho, mas também o próprio invasor Europeu, pelo seu desejo de possuir os nativos e a sua terra, sendo que a mulher simboliza a terra não explorada, a ilha em todo o seu potencial de fertilidade, e, simultaneamente, de passividade perante o invasor.

Ao dar voz a Sycorax e a Feeny, Warner subverte o mito da passividade do mutismo cultural feminino. Serafine é a figura arquétipal da contadora de histórias, que, de certa forma, partilha, com Sycorax, o papel de figura central na narrativa, uma no século XVII e outra no século XX. A Sycorax de Shakespeare e a contadora de histórias Serafine tornam-se uma só, como que pela magia da realidade. A ligação entre as duas é sugerida pelo próprio entrelaçar das duas narrativas.

Warner coloca de forma enfática a prevalência da linguagem e o poder da memória feminina para transmutar histórias, sobrepondo-se ao discurso da História masculina. A autora acredita que os contos de fada dão poder às mulheres e proporcionam uma oportunidade de exercitar a sua astúcia. Serafine representa uma sobrevivente cultural de uma era de crença para outra. É pertinente referir que esta obra surgiu do estudo de Warner sobre os contos de fada presente na obra *From the Beast to the Blonde* (1995). Para a autora, os contos de fadas instigam ao questionamento, oferecem alternativas e examinam a realidade diária. O poder do acto de contar histórias justifica o recurso às mesmas como forma de enfrentar e subverter realidades adversas e, por vezes, mesmo inspirar tolerância e compaixão:

Storytelling can act to face the objects of derision or fear and sometimes – not always- inspire tolerance and even fellow-feeling; it can realign allegiances and remap terrors. Storytellers can also break through the limits of permitted thought to challenge conventions (Warner, 1995: 410-411).

O contador de histórias tem uma importância que se pode dizer mesmo política, na medida em que pode apresentar uma nova perspectiva do mundo, alternativa à vigente. Da mesma forma, os contos de fadas oferecem “another way of seeing the world, of telling an alternative story. The mythical hope they conjure actually builds a mythology in which utopian desires find their place” (idem: 415).

A voz é, inquestionavelmente, uma das alusões mais recorrentes no texto de Warner: os ruídos das ilhas, os sons dos animais, as vozes e gritos das mulheres, as maldições e as bênçãos, a aprendizagem da linguagem e de outras línguas. Em consonância com a acção de *The Tempest*, Ariel aprendeu o inglês com os primeiros exploradores da ilha, tal como Caliban aprendeu a língua de Próspero. Esta aprendizagem pode ser vista como um acto de apropriação destes por parte do colonizador. O acto de ter voz, denuncia a percepção do eu, da identidade e integridade pessoal. Assim sendo, a voz conduz-nos a uma das temáticas fulcrais da obra, a questão da identidade e a influência dos condicionalismos históricos e culturais na construção e definição da mesma. Daí as inúmeras personagens com sentimento de crise de identidade, desenraizamento e de inadaptação. Ter voz está intrinsecamente associado a uma atitude de poder e de definição perante os outros. Como Fanon afirma:

(...) to speak is to exist absolutely for the other ... means to be in a position to use a certain syntax, to grasp the morphology of this or that language, but it means, above all, to assume a culture, to support the weight of a civilization (Fanon, 1986:17-18).

A voz de Sycorax ressurge na obra de Warner como um poderoso encantamento, o qual também se assume como o reclamar de soberania sobre a ilha:

Oh airs and winds, you bring me stories from the living...HEAR ME! I once governed you (for so she thinks) and you did as I wanted... Turn back your currents in their course... so that we can return to the time before this time (Warner, 1993: 212).

O tempo que Sycorax quer recuperar, refere-se a uma dimensão temporal diferente daquela trazida pelo colonizador. Os habitantes da ilha tinham a sua própria concepção de tempo: “They did not know time as a straight line that can be interrupted (...) they did not possess a past, for they did not see themselves poised in a journey towards triumph, perhaps, or extinction” (idem:121). A ilha, na qual se vive uma dimensão centrada num presente contínuo existencial, pertence ao domínio do mito, de um tempo sagrado próximo do divino, enquanto que os colonizadores assombrados pelo passado, se posicionam no lugar da História. Este espaço e tempo míticos são vistos como um refúgio para aqueles que sofrem as consequências adversas da História. Warner cria o cruzamento entre o sagrado e o profano, atribuindo um novo papel às personagens de Shakespeare, em resultado da mudança de foco.

Warner desafia as limitações impostas pelo mutismo e pela morte ao manter a voz de Sycorax presente no século XX, num contínuo de contos e eventos recontados. A voz silenciada revela-se como a voz da luta contra a exclusão e a favor de uma sociedade igualitária. No presente, a luta por esta sociedade é encetada por Atala Seacole, sobrinha de Serafine e porta-voz do movimento anti-imperialista. Durante o discurso de Atala, a voz de Sycorax está presente, num entrelaçar de vozes que quase parece um diálogo entre ambas, entre o passado e o presente. Sycorax reconhece em Atala a capacidade e possibilidade de mudança social que ela já não poderá concretizar:

I like the fierceness in this one, in her demands, it makes up for the weakness she has to show, exposing her wounds, asking for remedies. For years people have come to pray here for things which I can never give them – however much they entreat at the foot of my tree – how could I have such power, lying here forever dying (...) (idem:374).

Sycorax gostaria que Atala ouvisse o seu apoio. No entanto, tal não é possível, já que “(...) there is earth in her throat” (idem: 376).

A questão da voz e do silenciamento está também retratada na personagem Ariel, menina do povo Arawak, a qual se exprime essencialmente através das canções. Entre Ariel e Sycorax desenvolveu-se uma cumplicidade própria do sexo feminino, acabando esta por se tornar a ajudante e aprendiz da sabedoria de Sycorax. Após a agressão de que Sycorax foi alvo, Ariel é quem cuida das suas queimaduras e dos ossos partidos, tornando-se também a amante de Kit Everard, de quem vem a ter um menino,

com a forte oposição de Sycorax: “The child in your belly isn’t a human child (...) a red-furred beast with sharp teeth (...) some kind of savage creature. Like its father” (Warner,1993:170). Ariel, em consequência desta entrega ao colonizador, é dominada por um desassossego interior que a aprisiona num cativeiro que lhe rouba a expressão e a remete ao silêncio:

Noise had become Ariel’s lot: she, who had lifted her feet and put them down again so quietly on the slopes that birds not stir at her passing, was used to hearing a single song in her head at any one time. Otherwise she had lived in privacy, which was a kind of speaking silence... Sycorax would not reply except to rasp her curses. Kit’s language was bitter in her mouth. She sometimes pulled herself into a corner of the cabin with Roukoubé across her knees on his stomach and patted out a tune softly as she rubbed his back after feeding him, but she no longer made up words: she had no more words, indeed it seemed to her she no longer owned a voice, but only a hollow drum for a head on which others beat their summons. And it had been so since the day that she had turned to leave Sycorax at the hot springs (idem:173).

A reescrita do texto de Shakespeare apresenta-se como um processo de resistência cultural, de denúncia de vozes suprimidas, diluídas pela sociedade patriarcal e colonial. E isto através de uma energia intelectual que revê e refresca o passado, contra a tirania do discurso dominante. Assim sendo, a reescrita permite a inversão das hierarquias. Com este trabalho de reescrita, Warner entra, também, no domínio tradicionalmente masculino do conto imperial. A escrita de Warner revela-se desafiadora, no sentido em que se insurge dentro de um discurso anti-colonial que tem tido um tom predominantemente masculino. Como advoga Robert Young, a luta da mulher, no país colonizado, assumiu um papel de pouca visibilidade em consequência de vários factores. Por um lado, uma educação restrita das mulheres, associada à falta de conhecimento de línguas internacionais coloniais, bem como um acesso limitado à imprensa e uma fraca participação nas instituições políticas e educativas. Por outro lado, a própria atitude sexista dos historiadores veio também retirar importância à participação da mulher (Young, 2001: 361). O mesmo autor refere que a relação do movimento anti-imperialista e feminista é ambivalente, na medida em que algumas mulheres apoiaram o poder colonial, invocando que este poderia proporcionar as condições para alcançar a igualdade. No entanto, no século XIX, a luta anti-patriarcal juntou-se à luta anti-imperialista, visto que a ideologia do imperialismo era altamente patriarcal. A opressão patriarcal era implementada não só pelo poder imperial, como

também pela sociedade local. Desta forma, a luta fazia-se em duas frentes. As mulheres adoptaram uma posição dupla: participavam com os homens na luta pela independência do país, lutando também pela aquisição de direitos de igualdade e de acesso ao espaço de intervenção pública e educação (idem: 369). A independência retirou o poder colonial, no entanto isso não era garantia de que o novo estado iria considerar as reivindicações das mulheres como prioridade. Assim sendo, a independência política não representava o fim da luta feminista, daí que a crítica pós-colonial se identifique também com campanhas de luta pela igualdade das mulheres a todos os níveis. A emancipação das mulheres, como afirma Young, mantém-se como uma das grandes tarefas inacabadas da era pós-colonial (idem:381).

Na obra *Indigo*, Warner explora também a questão da raça, a construção do sujeito colonizado, as suas implicações na sociedade inglesa actual e o impacto da cultura Britânica noutras culturas, observando, assim, a própria cultura britânica. Ao usar detalhes da história da sua família, Warner constrói um conto sobre a conquista colonial britânica nas Caraíbas, reportando-se também às complexidades raciais emergentes dessa conquista. Nesta obra está presente a visão de Warner de uma cultura democrática, pela alusão clara a questões relacionadas com a diáspora e deslocação, e noções de raízes e *Homelands*. *Indigo* aborda, nas palavras de Warner:

(...) migrations, geographical, colonial, imaginary and emotional. It's about crossing barriers, and about erecting them, about being foreign and strange in the eyes of someone else, and about undoing this strangeness in order to find what can be held in common. It's an attempt in a work of fiction to migrate itself through fantasy into lives that have been effaced and lost(Warner, 2004:265).

O termo imperialismo emergiu pela primeira vez, no século XIX, com uma conotação positiva ao ser relacionado com a ideia de constituir uma nova identidade britânica que iria abranger todos os povos anglo-saxónicos espalhados pelo mundo. Envolveia, assim, a união da diáspora britânica, uma visão de uma federação anglo-saxónica à escala global. O poder do império britânico caiu, mas os efeitos deste ainda são visíveis. A diáspora que espalhou homens e mulheres britânicos pelo mundo trouxe muitos de volta desses países, tornando-se esta uma condição comum na actualidade do mundo global e um símbolo dos nossos tempos. A História não acontece apenas no passado e as histórias, bem como o relembrar do passado, provam que a História

continua a ser escrita no presente. Numa entrevista a David Dabydeen, Warner defende que: “Empire can only continue as a myth if it is told from one point of view” (Dabydeen, 1992:120). Warner escreve precisamente para desconstruir este mito ao trazer uma nova voz narrativa, o discurso das vozes silenciadas e reprimidas pelo poder. É este silenciar de vozes, especialmente femininas, que causou em Warner o desconforto que a incitou a contar o outro lado da história. A sociedade britânica contemporânea revê-se nesta imagem, pela sua multiplicidade de vozes que a integram e que têm pouca relevância ou não são simplesmente ouvidas. Relativamente à motivação subjacente à escrita de *Indigo*, a autora afirma que:

I did want to give voice to the ordinariness of the culture that had been crushed. I wanted to show that it was a practical, working society, not a place of voodoo magic and cannibals (...) So that Caliban or Sycorax, his mother in the play, don't have to be seen as these horrendous, monstrous dreams of disorder and irrationality. I wanted to turn it around. I wanted to look at it from the other point of view which needs to be looked at. I try to tell another story to ourselves about who we are (idem: 122).

Indubitavelmente, Warner procura resolver uma das maiores problemáticas em *The Tempest*, o ausente e o não dito.

The Tempest, peça pela primeira vez representada em 1611, conta a história da civilização branca que procura uma vida melhor numa ilha tropical. Os habitantes da ilha são retratados como monstros, seres não civilizados, sendo que os invasores europeus são os portadores de cultura e de conhecimento a este povo selvagem. Este retrato resulta, essencialmente, da perspectiva dominante de Próspero, que vive obcecado com o controlo de todos à sua volta, recorrendo à subjugação dos mesmos, nomeadamente Ariel e Caliban, e à demonização da imagem de Sycorax, como forma de assegurar a sua autoridade e encetar o seu plano de vingança em relação ao seu irmão. Daí o lembrar constante a Ariel do tratamento cruel que Sycorax lhe deu, como forma de o manter ao seu serviço. A necessidade de escravizar Caliban prende-se também com a vontade de Próspero em silenciar a sua voz que reclama a soberania da ilha:

Caliban: This island's mine by Sycorax my mother, which thou tak'st from me.

Prospero: Thou most lying slave (...) (Shakespeare, 1968: 76).

Perante a acusação de Caliban, como afirma Peter Hulme, a única resposta de Próspero consiste, por lado numa negação indirecta, e por outro lado numa contra-acusação de violação (Hulme, 1986:124). Hulme defende também que o conflito entre Caliban e Próspero deve ser alargado a um conflito mais abrangente presente entre o discurso europeu e o do povo colonizado. Por esse motivo, a figura mítica do monstro Caliban é, essencialmente, uma construção discursiva por parte das personagens da peça que está para além da representação (idem:3;108). A atitude de Próspero perante Caliban denuncia também um certo racismo, presente no pavor que este tem em relação a um possível envolvimento entre Caliban e a sua filha Miranda, não só porque quer manter a castidade da filha até que o noivo ideal surja, e de acordo com os seus interesses, mas também porque não deseja que o seu sangue se misture com o dos nativos. Além do que, a sua presença na ilha pretende ser provisória. No entanto, como argumenta Hulme, nesta peça “(...) where so much of what is crucial has taken place before the curtain rises we are obliged to ask who is telling us what and how they know” (idem: 114). É desta necessidade de questionamento que surge a obra de Warner, a qual apresenta uma visão diferente, ao retratar os habitantes da ilha como mais civilizados do que os intrusos europeus. No entanto, sem ter o intuito de tornar os nativos heróis e os invasores os vilões, Warner oferece uma perspectiva complexa de sistemas míticos em confronto, por forma a criar o melhor entendimento possível da realidade vivida então. Não temos, dessa forma, um cenário em que o colonizado é vitimizado e o colonizador é execrável.

Na narrativa do século XX, temos a rivalidade entre Miranda e a sua tia mais jovem Xanthe, filha de Sir Anthony, avô de Miranda, e Gillian. A oposição entre ambas reside na escolha de Miranda em se identificar com a sua ascendência crioula e o elemento diaspórico, ilustrado no final da obra pelo seu envolvimento com um actor afro-americano que representa Caliban numa encenação da peça de Shakespeare. O percurso de Miranda ao longo da obra reflecte o seu distanciamento progressivo da cultura Britânica, na qual cresceu, e uma procura de outras referências que lhe permitam integrar a sua herança crioula de forma mais positiva. Miranda chega ao ponto de sentir orgulho pela sua mistura racial: “Oh, I’m an exotic to them - being a bit ‘musty’, as Feeny used to call it, isn’t anything to deny here in Paris” (...) “Everyone loves me for the very things you want me to cover up!” (Warner, 1993:249). No entanto, Gillian

manifesta o seu receio em relação ao futuro de Miranda e explica a Sir Anthony que existe uma grande diferença entre ser um homem de cor e uma mulher de cor na sociedade britânica. Ao contrário de Miranda, Xanthe está totalmente embebida nos mitos da sociedade da classe alta e não consegue ver para além dos mesmos. Em 1969, a família Everard regressa à ilha para celebrar o 350º aniversário da fundação da colónia. Esta representa uma nova fase de ocupação do território, desta vez através de um projecto de transformação da ilha num paraíso turístico. O texto reforça, deste modo, a questão das consequências da apropriação física, territorial e ideológica. Miranda, aquando da visita à ilha para comemorar o 350º aniversário após a chegada de Sir Christopher Everard, sente-se incomodada com a ideia de comemorar tal evento:

(...) The slaves, the slaves. The sugar, the Indians who were there, the Indians who were brought there afterwards. Feeny and Feeny's parents and grandparents and ... her daughter, the one she had to leave behind. The plantations. The leg- irons and the floggings. Sugar. Sugar (idem: p.278).

Xanthe ridiculariza esta preocupação e pretende mesmo “re-colonizar” a ilha com a criação de um hotel de luxo. Outra situação que ilustra claramente as diferentes posições destas personagens, surge quando Miranda e Xanthe, aborrecidas com o jogo *Flinders*, vão explorar a ilha e descobrem a nascente onde Sycorax fazia tratamentos e onde os colonizadores tomavam banhos reparadores. Agora um local abandonado, é onde vive um grupo liderado por Jimmy Dean que alimenta o ódio aos brancos. Quando as duas estão a tomar banho, são atacadas por um grupo de crianças e o modo como reagem a este ataque, mostra bem como estas têm posturas tão distintas. Enquanto que Miranda tenta resolver a situação evitando conflitos, Xanthe reage de forma menos tolerante para com a brincadeira das crianças que lhes escondem as roupas: “God, If I ever see you again, I'll wring your bloody necks” (idem:333). De notar que Xanthe representa, por oposição a Miranda, o lado colonizador e Miranda o colonizado. Miranda manifesta também a voz dissonante em relação à personagem com o mesmo nome na obra de Shakespeare ao afirmar-se como uma mulher independente, moderna e autónoma. De igual forma, esta personagem permite que a voz da colonizadora, silenciada em *The Tempest*, seja ouvida, mesmo que demarcada do discurso colonial e patriarcal, desconstruindo também a separação notória criada por Próspero entre a imagem da mulher Sycorax e Miranda. Xanthe casa com Sy, um investidor imobiliário que deseja

construir um império na ilha através da exploração turística. Todavia, este império revela-se uma distopia e Xanthe morre afogada. A morte de Xanthe, no final da obra, pode simbolizar a vitória dos ideais de Miranda e do texto pós-colonial de Warner sobre o texto de Shakespeare. É interessante notar, na obra, a analogia e associação das personagens Xanthe e Miranda com as ostras, nomeadamente Miranda, a qual cheira “of the sea, like oyster, fresh and salty” (idem:249). A ostra, como aponta Zabus, para além da sua semelhança aos genitais femininos, simboliza também androginia e totalidade híbrida. De referir que a primeira ministra de Liamuiga, após a independência, pretende reavivar a economia da ilha através do comércio das ostras e da adoração ancestral da barreira do coral. Desta forma, esta devolve à ilha a liderança feminina e sustenta o impulso ginocêntrico do romance (Zabus, 2005: 124).

Ao juntar Miranda e George Felix, Caliban, Warner reúne as duas vítimas da propriedade colonial e, em vez da ameaça de violação presente em *The Tempest*, esta oferece um desafio à negação colonial da miscigenação e um apelo contra o preconceito para com os casais formados por membros de raças diferentes.

Indigo coloca a questão da pureza racial como uma distopia, sendo que o próprio conceito de raça é imperfeito. Esta perspectiva é corroborada por uma das personagens ao afirmar: “(...) as far as anyone can be said to be native at all” (Warner, 1993:382). Os conceitos de raça são imprecisos, servindo para transformar as distinções entre as pessoas em factos imutáveis. A alusão ao conceito de raça pressupõe em si uma crença na separação entre pessoas, identidades e estereótipos. Esta separação está associada a uma hierarquização, como defende Keating:

racial categories are not – and never have been – benign. Racial divisions were developed to create a hierarchy that grants privilege and power to specific groups of people while simultaneously oppressing and excluding others (Keating, 1995: 916).

Como afirma Warner: “(...) the British built the hierarchy of master-servant relations on the fantasy that the races did not mingle” (Warner, 2004: 259). O conceito de raça é, pois, uma construção política e social. É a tentativa de rotular e de atribuir determinadas características a determinadas raças. Relativamente ao conceito de “racismo”, Stuart Hall prefere o termo “racismos”, visto que em cada sociedade esta questão tem uma história específica que assume formas e influências muito específicas. Tal como Stuart

Hall sustenta, aquando do surgimento dos Estudos Culturais como disciplina, nos anos sessenta, não era visível nenhum questionamento associado à raça na cultura inglesa contemporânea. Não obstante a questão do racismo estar subjacente a toda a prática do imperialismo, esta era relegada para o passado, não se apresentando como um tema relevante para o entendimento da cultura inglesa do séc. XX, marcadamente pós-colonial. Os grandes fluxos migratórios das Caraíbas e da Ásia, nos anos 50 e 60, e a formação de comunidades negras no centro da sociedade inglesa, trouxeram uma nova luz à questão do racismo. Todavia, emergiu uma nova forma de “racismo cultural”, que assenta, mais do que em questões biológicas e genéticas, nas diferenças culturais, modos de vida, sistemas de crença, identidade étnica e tradição. A questão central agora é, não quem são os negros, mas sim quem são os ingleses? O racismo pressupõe a existência de opostos: eles e nós, primitivo e civilizado, claro e escuro, um universo simbólico branco e negro. Esta divisão serve o propósito de nos assegurar aqui e a eles ali, fixando cada um ao seu local definido pela espécie. No entanto, contesta Hall, “The two are the two sides of the same coin. And the Other is not out there, but in here”, questão esta fulcral para reposicionar o questionamento da identidade e da alteridade: “o outro em nós”. Hall alerta, também, para o facto de o racismo estar enraizado no medo terrível e na incapacidade de lidar com a diferença (Hall, 1996b:342-3). Em *Indigo*, a questão racial é explorada no relacionamento entre Miranda e o actor negro George Felix. Quando assiste ao ensaio da peça de Shakespeare, na qual este desempenha o papel de Caliban, Miranda condena-se por ter a fantasia sexual de que, através dele, poderia tocar o primitivo nela própria:

So Miranda turned in fury on herself. You're trapped in the fantasy, that someone like him could melt you and take you down to the thing you've lost touch with – the longed –for, missing Primitive. (...) I am such a fucking racist, she was thinking... I can't get away from it, even though I of all people shouldn't be. Self-hating, denying my links. But it felt like a fraud when I used to pretend to pass for black in those days. It wasn't any kind of answer, Xanthe was right, really (Warner, 1993: 388-9).

George Felix assume-se também como alguém que perdeu a identidade: “I've ended up with no name. I am the Unnameable, ha, which is why I know how to play Caliban, of course. You can feel you're marooned – have you felt that? We're maroons together now, so many of us ...” (idem: 394). Nesta afirmação, temos o reconhecimento de que,

numa sociedade multiracial, os mitos associados à raça não apontam soluções. Através do relacionamento entre eles, Warner revela a possibilidade de a acção colonizadora do passado se poder reescrever para o progresso humano. Esta relação pode também ser uma solução para os conflitos raciais. Em *The Tempest*, o casamento casto imposto pelo patriarca é, neste texto, desconstruído e actualizado numa perspectiva que apela à individualidade, à descoberta e aceitação da diferença racial, desmascarando a violência do passado colonial na usurpação e abuso de territórios geográficos e humanos. Esta é a resposta construtiva de Warner perante os mitos associados aos relacionamentos entre pessoas de raças diferentes. É o traçar de um caminho alternativo, de renovadas opções morais e de um potencial de mudança. Warner participa naquilo a que Gloria Anzaldúa diz ser a criação de uma nova cultura, “(...) a new story to explain the world and our participation in it, a new value system with images and symbols that connect us to each other and to the planet” (Anzaldúa, 1999: 103). Ao desmistificar a mistura racial, a autora cria a possibilidade de surgir um novo ser “(...) a creature of darkness and a creature of light, but also a creature that questions the definitions of light and dark and gives them new maning” (ibidem).

O texto de Warner denuncia, também, a postura racista de Gillian, mãe de Xanthe, perante Serafine, a qual ela observa com um distanciamento de superioridade:

(...) that ignorant woman from those benighted islands whom her husband insisted on indulging almost as if she were one of the family” (...) “She wished that woman would call her “Your Ladyship” (...) instead of that Miss Gillian, (...) almost insulting. They really should get a proper English nanny (...) that old witch (Warner, 1993: 54).

É pertinente notar que a questão da cor é uma referência constante na obra. O próprio título remete para a importância da cor no imaginário de Warner: “(...) I wanted to introduce a pattern of many colours, and suggest their mingling. The light I was trying to shed on history was made up as light is from strands of different colours – themes and moods, not races or flesh tones” (Warner, 2004: 265). De notar que a cor indigo é a cor original, a qual pode simbolizar o indígena e a própria natureza.

Warner centra-se também na questão da diáspora, ilustrando aquilo que apresenta numa das suas *Reith Lectures*:

There's no safe place from the injuries of history; home as a place or time of innocence can only be an illusion. (...) No home is an island; no homegrown culture can thrive in permanent quarantine. We're all wayfarers and we make our destinations as we go (Warner, 1994b: 94).

A centralidade na questão da diáspora é assinalada pela autora na sua epígrafe ao romance:

(...) Men take their colours as the trees do from the native soil of their birth, and once they are moved elsewhere, entire cultures lose the art of mimicry, and then, where the trees were, the fir, the palm, the olive, the cedar, a desert place widens the heart (Derek Walcott, apud Warner, 1993).

Dulé, o rapazinho negro que Sycorax retirou do ventre de um cadáver, aprende o modo de vida da ilha, no entanto este sente-se deslocado: “Though I was brought up here, na islander and remember nothing, I am still different” (Warner, 1993:117). Sycorax pressentia a sua inquietação interior. O facto de Dulé ter um tom de pele mais escuro que os nativos da ilha marca, também, a sua condição de estranho, diferente dos indígenas:

He was still displaced. She sensed (...) his inner restlessness. (...) He spoke to her of the past, too, and wanted to know. On his travels, he often encountered others, men and a few women who resembled him in features and in colouring (...) (idem: 94-95).

Dulé acaba por ser capturado pelos homens brancos. É interessante notar que o nome deste vai sofrendo alterações, o que denota a questão da definição de identidade, ou da supressão da mesma. Kit chama-lhe inicialmente Dulay, dando-lhe posteriormente o nome Caliban, anagrama de canibal. George Felix, actor negro com quem Miranda se envolve no final da obra, representa o Caliban da actualidade, estabelecendo, desta forma, o paralelismo com Dulé. Ele próprio adopta o nome africano Skaka Ifetaba, num regresso às suas raízes, concretizando assim o regresso de Dulé à sua identidade, resolvendo a problemática do desenraizamento. Através da personagem Dulé, Warner alude ao mito racial do canibal, isto é “(...) the much repeated notion that the people who were sold as slaves were not of humankind” (Warner, 1994b:67). Como descreve Warner na obra *Managing Monsters, Six Myths of our Time*, a palavra canibal foi

associada às pessoas do Caribe, às quais era reconhecida a fama de comerem carne humana. Não obstante a ausência de provas que sustentem este mito, a ideia prevalece. A prática do canibalismo serviu, irrefutavelmente, para justificar a presença do invasor, do colonizador que seria o mensageiro da civilização. No entanto, e a julgar pelas práticas dos invasores, Warner levanta a questão se não terão sido estes os “devoradores”. Como a autora afirma, “Cannibalism helped to justify, of course, the presence of the invader, the settler, the trader, bringing civilization” (idem:74.) O canibalismo é um fenómeno do imaginário dos exploradores europeus, “(...) an expression of deep desires and passions and terrors, when they reached those places they called the Indies” (Warner, 1994b:78). Como o texto de Warner ilustra: “Savages Sir (...) Let’s hope we see them before they see us Sir. They say they’ll clap one eye on us and it’s dinner time” (Warner, 1993:122). Este mito prevaleceu e ainda influencia as atitudes actuais, escondendo medos associados à mistura racial, à perda de identidade, e ao acto de devorar e ser devorado. No entanto, Warner defende que, no contexto da colonização, o canibalismo retrata melhor a acção do colonizador:

Cannibalism is used to define the alien but actually mirrors the speaker. By tarring the savage with the horror of cannibalism, settlers, explorers, colonizers could vindicate their own violence – it’s a psychological manouvre of great effectiveness (ibidem).

Na realidade, em *Indigo*, são os soldados Britânicos que se comportam como seres não civilizados, quando deitam fogo à cabana de Sycorax e a ela própria: “Sycorax smelled of barbecued meat and the blisters on her skin had burst where her clothes had been ripped away and her flesh showed red as raw tuna fish underneath” (Warner, 1993:133). Dulé fica horrorizado quando confrontado com a violência desta cena. No entanto, a sua herança cultural mítica não lhe permite atacar Kit que se encontra a dormir:

If someone had suggested he should have killed them then, where they lay, and advert all the trouble that was to come, Dulé would have been astonished that such a cowardly procedure could be proposed, let alone seriously entertained. To attack in self-defence, as Ariel had done, was a warrior’s response, justified in the heat of battle. But to dispatch a victim in the dark, while he was sleeping, was not a method of attack or survival understood by Dulé or the people among whom he had grown up (idem:155).

A atitude de Dulé ilustra como as relações coloniais são condicionadas por construções míticas associadas ao colonizador e colonizado. Warner recusa o estereótipo do canibal, ao dotar Dulé, Caliban, de um carácter humanizado, não obstante a sua origem misteriosa. Warner atribui-lhe o papel da vítima do desenraizamento, da falta de identificação com o local habitado e da ausência de uma identidade definida. Dulé é a figura emblemática do sujeito colonizado.

A ligação entre o passado e o presente, estabelecida pela presença sombria de Sycorax no presente, ou pela personagem George Felix, eco da personagem Dulé, remete-nos para a reflexão sobre o modo como o passado condiciona e assombra o presente. Nomeadamente, como o colonialismo marcou todo um espaço físico e emocional que ainda vive as consequências dessa ocupação, e ainda as viverá. O reconhecimento do passado é crucial, pois este informa o modo como o novo mundo colonizado pelos europeus foi subjugado em todas as suas dimensões, reescrevendo uma nova História e construindo uma história para os habitantes da ilha. A cultura destes, os seus mitos e vivências foram, pela falta de entendimento e o próprio desejo de domínio, alvo de um acto bárbaro.

Dois movimentos críticos servem de base a esta obra de Warner, o Pós-colonialismo e o Feminismo. Ambos apelam à reescrita da História, oferecendo formas alternativas para a mulher e o colonizado. De forma análoga, também questionam o conceito de História e a forma como esta narra a versão dos vencedores e o universalismo do poder patriarcal. Warner mostra como a História é criadora de mitos. Como refere Chantal Zabus, a preocupação de Warner com a questão pós-colonial é na sua essência metamórfica, na medida em que, tal como Franz Fanon, esta considera a colonização “as the brutish replacement of one species of men by another and as the traumatic transformation of an individual into a colonised subject, let alone its zombification” (Zabus, 2005: 118). É esta imagem do colonizado, que é privado da sua alma em consequência da escravatura, que Warner pretende iluminar e reconfigurar, não para julgar o passado, mas sim, para que o global entendimento deste traga uma maior lucidez em relação à condição presente da sociedade.

Ao reescrever a obra de Shakespeare *The Tempest*, Warner concretiza uma espécie de exorcismo, no qual se evoca um desejo pela libertação do texto que reescreve, num permanente paradoxo de autorização e crítica ao texto e tradições a que

faz alusão (Zabus, 2001:199). Em *Indigo* Warner reescreve a obra de Shakespeare e isto porque defende que “It is important to tell the ugly story as it is to tell the reparatory tale. To sit in judgement on oneself, perhaps, not only on others” (Warner, 2004: 264). Esta afirma mesmo que: “(...) if speaking is left to those who are justified by oppression in the past and in memory, then in one sense one part of the story has been written out of it” (ibidem).

O modo de reescrita do texto canónico de Shakespeare é, desta forma, criticamente pós-colonial. Tal como já foi mencionado, a história de *Indigo* propõe-nos uma desmistificação das personagens da obra de Shakespeare Sycorax, Ariel e Caliban, ao dotá-los de uma vida quase vulgar de habitantes da ilha que apenas se tornam duplos das personagens de Shakespeare aquando do confronto cruel com a civilização europeia. O texto novo tem como objectivo quebrar as barreiras entre culturas, ao assumir a voz do “Outro”, o indígena, o colonizado. Apela-se, ficcionalmente, à destruição das bipolarizações e à aceitação da realidade em que se impõem as múltiplas identidades, isto é, o hibridismo cultural. Se cultura, como define Stuart Hall: “(...) is threaded through all social practices, and is the sum of their inter-relationship”, é no contexto do paradigma dominante nos Estudos Culturais que Warner propõe uma revolução cultural “(...) interwoven with all social practices; and those practices, in turn, as common form of human activity (...) the activity through which men and women make history” (Hall, 1996b:34; 38).

O racismo é algo intrínseco à cultura e resulta sempre como manifestação da mesma. Daí a pertinência da intervenção da transformação dos postulados culturais do passado, para que o presente seja mais condizente com a evolução das mentalidades e estruturas de relacionamento social. Esta revolução passa também por uma revolução do corpo de trabalho intelectual e da imaginação, no qual são gravados o pensamento e experiência humana.

CONCLUSÃO

A narrativa mítica é dotada de uma poderosa força inspiradora e orientadora que permite não só a compreensão do universo, como também transformações ideológicas, ao influir na criação de um determinado paradigma social e cultural. Tal como defende Lévy-Strauss, nenhuma versão do mito é a correcta. Todas as versões são válidas, visto que o mito, tal como a sociedade é “(...) a living organism in which all the parts contribute to the existence of the whole”. As diversas versões conjugam-se por forma a revelarem a totalidade da sua estrutura, incluindo a relação entre as diferentes partes e o todo (Morford/ Lenardon, 1999:8). A reescrita das narrativas míticas permite o regresso a um estado mais primitivo, que pode ser visto como um recomeço, uma procura de alternativas. Este processo potencializa também a desconstrução do prestígio de determinados conceitos e imagens de poder, ao denunciar a sua incoerência e inverdade, no confronto com outras perspectivas e vozes.

Na obra de Marina Warner, a reescrita de mitos é associada ao processo metamórfico, da transformação permanente, por forma a evitar que estes sejam estáticos e opressivos, permitindo assim novas formas de apreensão da realidade e uma nova consciência. Neste aspecto, faz-se notar a influência e inspiração que a autora encontrou na obra de Ovídio, *Metamorfose*, pela forma enfática como esta coloca a questão da metamorfose permanente, contra a petrificação, associada, na obra de Warner, a um processo contínuo e indeterminado de criação de novos mitos que apenas podem emergir pela análise e questionamento dos antigos. Através da transformação do imaginário social procura-se a subversão do discurso monológico no processo de contar as histórias e a História. Warner cria um espaço marcado pela pluralidade de discursos e de textos com uma estrutura fragmentada em que se nota a coexistência de elementos pertencentes a diferentes tipos de texto. Esta estratégia contribui para a criação de um discurso autoral e discursivo no qual as ideologias não são totalizantes ou completas, mas sim provisórias e paralelas. Quer do ponto de vista formal, como também ideológico e político, a sua obra destabiliza perspectivas tradicionais e mitos dominantes, ampliando as possibilidades de escolha e a apresentação de visões alternativas, legitimadas pelo instrumento de re-visão e de reescrita. A ficção assume um carácter metamórfico que a liberta da rigidez de formas e de conteúdos, e a qual apresenta sempre os textos como um produto inacabado. Warner defende que as

melhores histórias são aquelas que nunca esgotam as suas promessas, numa infinita possibilidade de transformação, negando uma perspectiva unificadora, explorando a riqueza de visões narrativas e a impossibilidade de definir e alcançar a verdade total ou uma narrativa hegemónica. A autora denuncia de forma veemente que a mutabilidade das histórias é inelutável, tal como é importante considerar a existência de diferentes versões, cada uma contendo em si a verdade. Existem assim muitas verdades, aplicáveis a quem está a falar e a ouvir. A sua obra levanta mais questões do que apresenta respostas. Todavia, as questões são em si mesmas iluminadoras, numa ligação entre o visível e o invisível, dando vida ao mito. Pela exposição, interrogação e transformação os mitos perdem o seu poder, num processo que desconstrói os arquétipos comportamentais, projecção daquilo que Jung designou de inconsciente colectivo.

Tal como a ficção, a História é exposta como uma prática discursiva que é ideologicamente condicionada. Warner traça uma fronteira muito ténue entre dois tipos de narrativa: História e o acto de contar histórias. As suas obras apresentam informação histórica detalhada. Todavia, são apresentadas perspectivas muito diferentes daquelas que encontramos habitualmente nos registos históricos. O seu impulso para a escrita é pessoal, mas também político, oferecendo especulação sobre o que é a História e qual a sua função. De forma mais marcante, faz notar a impossibilidade de separar mito e História, duas categorias aparentemente distintas.

Warner assume o papel de Serafine, personagem do romance *Indigo*, ao exercer o poder de quem conta histórias, de as adaptar, rever e alargar o potencial das histórias herdadas. O exercício da imaginação permite confrontar os monstros do passado, revitalizando a esperança de um futuro melhor. Como a autora afirma “There is always another story beyond the story, there is always as it were another deeper blueprint” (Warner, 2004: 265). A sua escrita induz à reflexão, através de uma linguagem que se revela um instrumento de poder, de desconstrução e construção cultural, de domínio e libertação.

O recurso ao mito como suporte de uma criatividade estética, que se assume também como uma posição de intervenção política e social, originou uma relação próxima e de inesgotável possibilidade entre mito e literatura. Dentro da literatura, o género fantástico revela-se indispensável para o trabalho de criação e re-visitação de mitos, pela sua natureza subversiva e a criação de cenários que permitem a inversão e a

ampliação do real. As obras de Warner analisadas neste trabalho de investigação, reflectem um universo que oscila entre o real e o fantástico, a História e o mito, para ilustrar uma nova forma de observar e descrever o mundo, que pode ser sempre outro.

O processo de reescrita dos mitos constitui um desafio e um acto de libertação perante tudo aquilo que estes reduzem, limitam e suprimem. A escrita revela-se como um espaço dominado, mais do que pela originalidade, por um trabalho de re-visitação de um texto do passado. Esse olhar para trás tem, todavia, o propósito de o devolver a um texto novo dotado de atitude crítica, de reinterpretação e redescoberta. A reescrita de mitos femininos na obra de Warner permite e anseia por originar uma ampliação da percepção do ser humano, nomeadamente a criação de novas formas de “contar” a mulher. Assim sendo, são potencializadas representações alternativas da identidade feminina, que devem enquadrar-se numa perspectiva que reconheça a subjectividade da mulher, a qual anula qualquer tentativa de fixar um significado. Este processo visa a denúncia da influência das construções simbólicas associadas à mulher e a análise dessa influência na representação actual da mesma. O que Warner pretende, e como ilustra no conto *Ariadne After Naxos*, não é, no entanto, o acentuar das polaridades sexuais, mas sim recuperar noções e paradigmas que reflectam de forma ampla a mulher, as quais foram suprimidas pela tradição patriarcal e monológica. Na realidade, as polaridades são fortemente politizadas e enraizadas em significados sociais e físicos. Warner assume a rejeição de um discurso único, sem ter, no entanto, o intuito de o substituir, mas sim explorar formas distintas que mostrem como os diferentes géneros, raças e classes participam na criação de um destino comum.

Em *The Leto Bundle* é explorado o conceito de metamorfose por oposição à morte e petrificação, representando uma concepção de conhecimento e da própria individualidade como algo não estático. A viagem que o mito de Leto concretiza através do tempo e espaço remete-nos para o carácter metamórfico das histórias e dos mitos, os quais, pela sua capacidade de transmutação, se deslocam e se desenvolvem em tempos e territórios diferentes. Por outro lado, Leto evoca o eu fragmentado, sem forma definida, que flui entre o real e o sobrenatural, tal como na vivência moderna, em que as fronteiras entre o virtual e o real são cada vez mais ténues. Com esta personagem, Warner direcciona-nos também para a questão da diáspora e suas consequências ao nível da construção de uma identidade nacional, nomeadamente na sociedade inglesa. A inevitável emergêncica de sociedades diaspóricas, em consequência da globalização e do

período pós-colonial, criou uma sociedade marcada por um hibridismo cultural, racial e mesmo ao nível discursivo, o qual se impõe a múltiplas vozes. O nomadismo que Leto representa pressupõe a aceitação do conceito de identidade como algo incompleto, em constante construção, acompanhando o ritmo da sociedade actual, onde dificilmente encontramos espaço para a estabilidade e permanência. A própria concepção de cultura deve ser reformulada, devendo esta evoluir no sentido de uma articulação e aceitação dos diferentes grupos que passaram a constituir uma nação, passando pela desconstrução inevitável do mito da *Homeland*, e pela substituição do mesmo por outro mais flexível e em conformidade com a actual condição pós-industrial e pós-moderna. Em *The Leto Bundle*, Warner alerta para a condição das vítimas do desenraizamento, devido ao afastamento das suas origens e da discriminação vivida no novo espaço, apelando também à transformação de paradigmas sociais. Sendo a diáspora a condição moderna, Warner criou um texto que aponta para um universo narrativo e extra-narrativo que escape às limitações da homogeneidade. A utilização de um mito feminino para representar esta nova condição, enfatiza o facto de que, neste novo paradigma social, a mulher encontra, para além das condicionantes inerentes à situação de refugiado, emigrante, ou participante em cenários de guerra, a dificuldade de encontrar o seu espaço na sociedade. Leto é, desta forma, o símbolo da própria mulher que ainda procura a sua identidade num universo masculino que a persegue, marginaliza e a procura manter confinada a uma categoria pré-definida. Na medida em que Leto incorpora a própria narrativa mítica e é o símbolo da diáspora, podemos concluir que, neste texto, temos uma diáspora mítica que acompanha a diáspora humana.

Na obra *Indigo*, Warner revela uma tentativa de encontrar uma voz para a identidade feminina, explorando a questão da sobrevivência através da linguagem e do acto de contar histórias. A luta contra o silêncio é também a luta contra a subordinação. Com a reescrita do texto de Shakespeare, Warner recupera e dá expressão a aspectos não narrados no texto anterior, e resgata do silêncio personagens que, embora ocultadas pela ideologia patriarcal e colonial, marcaram também um espaço cultural e histórico. Warner conta uma história que permite iluminar as falhas do passado, o secretismo implícito na cultura colonial, bem como os mitos associados à imagem do colonizado e do colonizador e a problemática racial daí resultante. A autora transporta a voz de Sycorax, ausente em *The Tempest*, até à actualidade, atribuindo-lhe um corpo e uma vivência que a distanciam da imagem demonizada apresentada por Próspero em *The*

Tempest. De igual modo, Warner resgata Miranda do enredo de Próspero, criando uma personagem que se assume como uma mulher emancipada e liberta dos códigos sociais que marcaram o passado colonial da sua família. Esta é também a protagonista de um relacionamento com alguém de outra raça, numa clara oposição e desafio aos propósitos de Próspero. Warner ilustra de forma clara como o conceito de raça tem subjacente um desejo de dividir pessoas em categorias, por forma a criar uma hierarquia que esteja ao serviço dos interesses da ideologia e das classes dominantes. Denuncia, também a falibilidade de tais estereótipos numa sociedade que é, inexoravelmente, multiracial. O mito do canibal, criado para justificar a apropriação física, territorial, ideológica e cultural de um povo por parte do colonizador, é também desconstruído, ao retirar de Dulé a máscara do canibal atribuída pelos invasores, conferindo-lhe o papel da vítima que procura uma identificação com o local onde se encontra.

É pertinente referir que as figuras míticas re-visitadas por Warner, a rainha de Sabá, Leto e Sycorax são todas elas consideradas marginais no que respeita ao seu posicionamento social e distanciamento em relação àquilo que a sociedade espera de uma mulher. Sycorax, tal como a rainha de Sabá são representantes de uma sociedade não patriarcal, na qual as mulheres têm uma vivência livre de condicionamentos misóginos. O seu carácter de *outsiders* é reforçado também pelo facto de ambas serem de raça negra. Por sua vez, Leto e Sycorax foram ambas vítimas de abandono por parte da figura masculina, dedicando-se estas à protecção dos seus filhos. A escolha destas personagens não foi, certamente, inocente, tendo subjacente a análise de figuras do passado dotadas de grande força e diferença, as quais, colocadas em cenários da actualidade, adquiriram um maior destaque em termos históricos, alertando também para questões actuais que exigem novas respostas, tais como a problemática dos novos padrões familiares, das mães solteiras, a imagem da mulher das ex-colónias e os constrangimentos vividos por todas as mulheres em situação de marginalidade.

A escrita de Marina Warner desenvolve estratégias de intervenção cultural e social através de novas leituras de um velho discurso, isto é, outras formas de ler a própria cultura, participando da criação de uma nova cultura, de um novo sistema de valores e símbolos que permitam uma nova leitura da realidade, passando pela transformação das práticas e relações sociais através das quais se faz a História. O interesse pelas construções míticas do passado e do presente, revela uma preocupação precisa com o estado da sociedade britânica actual. Será então este o papel das histórias,

enquanto relato mítico e ficcional, e simultaneamente o da cultura, o de questionar o estado das coisas. A autora partilha, deste modo, do engajamento social e do compromisso intelectual dos Estudos Culturais, os quais se centram no desenvolvimento de teorias que fomentem uma dinâmica de transformação social e ideológica, assente numa actividade de auto-questionamento e auto-reflexão em torno da mudança rápida do pensamento e conhecimento, continuamente indagando acerca das relações entre a sociedade e cultura. Os Estudos Culturais visam o questionamento de todo o modelo social e cultural imposto, a desmistificação e desconstrução de uma perspectiva da realidade que se apresente como única e imutável. Esta posição é sustentada por um conceito não reificado de cultura, em constante redifinição. A libertação em relação a modelos fixos e de representações determinadas sobre a realidade, permite a ampliação do próprio conceito de identidade através da anulação de divisões alimentadas por mitos de superioridade em termos de género, raça ou cultura. Tal como os Estudos Culturais, a crítica feminista reconheceu o potencial da linguagem mítica para gerar poder ao serviço de uma determinada ideologia, pelo que a desconstrução da mesma é fundamental. Estudos Culturais e Estudos Feministas adoptam uma atitude emancipadora e libertadora em relação às construções míticas ao instigarem a criação de novas formas discursivas, de conhecimento e de prática social. Na realidade, a impossibilidade da demarcação de uma identidade fixa associada à mulher surge, como Denise Riley faz notar, do facto de uma mulher, como sujeito e subjectividade, sofrer transformações contínuas, as quais são inerentes à condição de todo o ser humano (Riley, 1989: 18). A identidade é algo construído discursiva e historicamente e sempre por oposição ao “outro”, o que lhe confere um carácter não fixo e não imanente. A ambição por uma categoria unificadora parece não só impraticável, como também pouco desejável. Donna Haraway contesta mesmo a necessidade de um discurso totalitário ou de uma experiência unificadora: “The feminist dream of a common language, like all dreams for a perfectly faithful naming of experience, is a totalizing and imperialist one” (apud Riley, 1989: 99). O conceito de “mulher” não é uma categoria homogénea, nem cultural nem racialmente, tal como todo o indivíduo. Assim sendo, Warner direcciona-se para um universo que escapa à claustrofobia das distinções de género, que permite um reconhecimento do ser humano que está para além do confinamento de uma caracterização que nunca conseguirá conter entre fronteiras todo o potencial humano. E esta impossibilidade estende-se a todas as categorias: “The members of any exhorted mass – whether of a race, a class, a nation, a bodily state, a

sexual persuasion – are always apt to break out of its corrals to re-align themselves” (idem: 111). O que é ser uma pessoa é algo plástico e mutável, caracterizado pelas especificidades de um determinado contexto social e cultural. Mais ainda, e como defende Hall:

The subject assumes different identities at different times, identities which are not unified around a coherent ‘self’. Within us are contradictory identities, pulling in different directions, so that our identifications are continually being shifted about. If we feel we have a unified identity from birth to death, it is only because we construct a comforting story or ‘narrative of the self’ about ourselves (Hall, 1992: 277).

A aparente unidade da identidade resulta de uma articulação de elementos distintos, os quais, poderiam ser articulados de uma outra forma num contexto histórico e cultural diferente. A identidade muda de acordo com o modo como os sujeitos são representados e o seu carácter eterno e unificado pode ser lido como uma estabilização temporária, imposta, a qual limita e condiciona a construção de novos significados e a interação de novas práticas no social.

Os textos de Warner, pelas características apontadas, pelas preocupações e temáticas que denuncia, debruça-se não só sobre culturas de elite como também sobre culturas de massas, identidades unificadas e em trânsito, apresentando-se assim como um terreno fértil para uma análise crítica devedora do pensamento pós-colonial, assim como dos Estudos Culturais. De referir que o crescente interesse académico pela cultura popular emergiu da própria globalização da mesma. Warner reflecte sobre mitos que dominam a cultura de massas da sociedade global, veiculados pelos meios de comunicação, jogos de computador, e a publicidade, os quais condicionam e moldam o indivíduo.

O processo de reescrita, numa visão metamórfica, como é apresentado na obra de Warner, manifesta-se, assim, como uma energia desintoxicante da liberdade criativa, não só na produção do texto literário, como também na construção de uma sociedade que se deseja diferente e se afirma diferentemente.

BIBLIOGRAFIA

Primária

- WARNER, Marina, *Indigo, or Mapping the Waters*, London: Vintage, 1993
 - _____ *The Mermaids in the Basement*, London: Vintage, 1994a.
 - _____ *Managing Monsters: Six Myths of our Time, The 1994 Reith Lectures*, London: Vintage, 1994b.
 - _____ *From the Beast to the Blonde: On Fairy Tales and their Tellers*, London: Chatto & Windus, 1994, London: Vintage, 1995.
 - _____ *The Lost Father*, Great Britain: Vintage, 1998.
 - _____ *The Leto Bundle*, London: Chatto & Windus, 2001.
 - _____ *Fantasic Metamorphoses, Other Worlds: Ways of Telling the Self*, Oxford and New York: Oxford University Press, 2002.
 - _____ *Introduction to the World of Myth Vol.1*, British Museum Publications, 2003.
 - _____ *Signs and Wonders: Essays on Literature & Culture*, London: Vintage, 2004.
 - _____ *Phantasmagoria*, USA: Oxford University Press Inc., 2006.

Secundária

- ABBAS, Ackbar, Erni, John (eds.), *Internationalizing Cultural Studies – An Anthology*, USA, UK and Australia: Blackwell Publishing Ltd, 2005.
- AIKINS, Jane, *Marina Warner: Feminist Mythographer*, Ph.D. Thesis, University of Alberta, Edmonton, 2001.
- ANZALDÚA, Glória, “La Prieta”, in *Modern Feminisms, Political, Literary, Cultural*, ed. Maggie Humm, New York: Columbia University Press, 1992.
_____ *Boderlands, La Frontera – The New Mestiza*, San Francisco: Aunt Lutte Books, 1999.
- AVIS, Paul, *God and the Creative Imagination – Metaphor, Symbol and Myth in Religion and Theology*, USA and Canada: Routledge, 1999.
- BAL, Mieke, *Travelling Concepts in the Humanities, A Rough Guide*, Canada: University of Toronto Press Incorporated, 2002.
- BHABHA, Homi K., “Signs Taken for Wonders: Questions of Ambivalence and Authority under a Tree Outside Delhi, May 1817”, *Critical Inquiry*, 12.1, 1985.
- BARTHES, Roland, *Mitologias*, tradução de José Augusto Seabra, Lisboa, Edição 70, 1957.
- BAUMAN, Zygmund, “From Pilgrim to Tourist – or a Short History of Identity”, in *Questions of Cultural Identity*, ed. Stuart Hall and Paul Du Gay, London: Sage Publications Ltd, 1996.
- BRAIDOTTI, Rosi, *Nomadic Subjects: Embodiment and Sexual Difference In Contemporary Feminist Theory*, New York: Columbia University Press, 1994.

- BELL, Michael, *Literature, Modernism and Myth: Belief and Responsibility in The Twentieth Century*, Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
- BLUMEMBERG, Hans, *Work on Myth*, tradução de Robert Wallace, Cambridge, Massachusetts and London: The MIT Press, 1990.
- BURKE, Kenneth, “Doing and Saying: Thoughts on Myth, Cult and Archetype”, *Salmagundi*, Winter, 1971, 100-119.
- CALASSO, Robert, *The Marriage of Cadmus and Harmony*, tradução de Tim Parks, Toronto: Vintage, 1994.
- CAMPBELL, Joseph, *The Power of Myth*, United States and Canada: Anchor Books and Random House of Canada Limited, 1991.
- CAPUTI, Jane, “On Psychic Activism: Feminist Mythmaking”, in *The Woman’s Companion to Mythology*, ed. Carolyn Larrington, London: Pandora, 1992.
- CARPENTIER, Alejo, *The Kingdom of this World*, tradução de Harriet de Onés, London: André Deutsch Ltd, 1990.
- CARTER, Angela, *The Sadeian Woman, An Exercise in Cultural History*: Virago Press, London, 1979.
 _____ “Notes From the Frontline”, in *Shaking a Leg, Journalism and Writings*, Great Britain: Chatto & Windus Limited, 1997.
- CIXOUS, Hélène, “The Laugh of the Medusa”, in *New French Feminism – An Anthology*, edited with Introduction by Elaine Marks & Isabelle de Courtivron, New York: Schocken Books, 1981.
- CLIFFORD, James, “Diasporas”, in *Internationalizing Cultural Studies - An Anthology*, ed. Ackbar Abbas and John Erni, USA, UK and Australia: Blackwell Publishing Ltd, 2005.

- CONNOR, Steven, *The English Novel in History 1950-1995*, London: Routledge, 1996.
- CORNWELL, Neil, *The Literary Fantastic, From Gothic to Postmodernism*, Great Britain: Harvester Wheatsheaf, 1990.
- COUPE, Lawrence, *Myth*, London, USA and Canada: Routledge, 1997.

_____ *Marina Warner*, United Kingdom: Northcote House Publishers Ltd, 2006.
- CUPITT, Don, *The World to Come*, London: SCM Press, 1982.
- DABYDEEN, David, "Marina Warner Interviewed by David Dabydeen", *Kunapipi*, 14.1, 1992, 120.
- DARDELL, Eric, *The Mythic in Sacred Narrative: Readings in the Theory of Myth*, Berkeley: University of California Press, 1984.
- DUPLESSIS, Rachel, "To Begin Story", in *Women as Mythmakers: Poetry and Visual Art by Twentieth-Century Women*, ed. Estella Lauter, USA: Indiana University Press, 1984.
- DURING, Simon, "Popular Culture on a Global Scale: A Challenge for Cultural Studies?", in *Internationalizing Cultural Studies, An Anthology*, ed. Ackbar Abbas and John Erni, USA and Australia: Blackwell Publishing Ltd, 2005.
- EISLER, Riane, *Introduction*, in *The Woman's Companion to Mythology*, ed. Carolyne Larrington, London: Pandora, 1992.
- ELAM, Diane, *Feminism and Deconstruction Ms. En Abyme*, USA and Canada: Routledge, 1994.
- FALCK, Colin, *Myth, Truth and Literature*, Cambridge: Cambridge University Press, 1989.
- FANON, Franz, *Black Skin, White Masks*, London: Pluto Press, 1986.

- FELMAN, Soshana, “Women and Madness: The Critical Phalacy”, *Diacritics* 5, Winter, 1975, 10.
- FISHER, Jerilyn / Silber, S. Ellen (eds), *Analysing the Different Voice: Feminist Psychological Theory and Literary Texts*, USA: Rowman & Littlefield Publishers, Inc., 1998.
- FOX-GENOVESE, Elizabeth, “Placing Women’s History in History”, *New Left Review*, 133, 1982, 29.
- FRANKOVÁ, Milada, “The Hypertual Mode of Marina Warner’s Leto Bundle”, *Acta Universitatis Wratislaviensia No 2649, Anglica Wratislaviensia XII*, Wroclaw, 2004.
- FRIEDMAN, Susan, *Psyche Reborn: The Emergence of H.D.*, USA: First Midland Book Edition, 1987.
- FREUD, Sigmund, *The Psychopathology of Every Day Life (1901)*, in *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, 24 vols, tradução de James Strachey, London: The Hogarth Press, 1959.
- FURTADO, Filipe, *A Construção dos Fantástico na Narrativa*, Lisboa: Livros Horizonte Lda, 1980.
- GRAVES, Robert, *Introduction, The New Larousse Encyclopedia of Mythology*, London: Hamlyn, 1975.
- GRIMAL, Pierre, *A Mitologia Grega*, tradução de Victor Jabouille, Portugal: Publicações Europa América, 1982.
- _____ *Dicionário da Mitologia Grega e Romana*, tradução de Victor Jabouille, Lisboa: Difusão Editorial, Lda., 1951.

- GROSSBERG, Lawrence, “Identity and Cultural Studies: Is That All There Is?”, in *Questions of Cultural Identity*, ed. Stuart Hall and Paul Du Gay, London: Sage Publications Ltd, 1996.
- HALL, Stuart, “The Questions of Cultural Identity”, in *Modernity and its Futures*, ed. Stuart Hall, Cambridge: Polity Press, 1992.
 _____ “Introduction: Who Needs Identity?”, in *Questions of Cultural Identity*, ed. Stuart Hall and Paul Du gay, London: Sage Publications Ltd, 1996a.
 _____”Cultural Studies: Two Paradigms”, in Storey, John (ed.), *What is Cultural Studies? A Reader*, ed. John Storey, Great Britain: Arnold, 1996b.
- HOGAN, Linda, “Daughters, I love You”, in *Reweaving the Web of Life: Feminism and Nonviolence*, ed. P. McAllister, Philadelphia: New Society Publishers, 1982.
- HULME, Peter, *Colonial Encounters and The Native Caribbean 1492-1797*, London and New York: ROUTLEDGE, 1986.
- HUTCHEON, Linda, *A Poetics of Postmodernism: History, Theory and Fiction*, London: Routledge, 1998.
- JABOUILLE, Victor, “Mito e Literatura: Algumas Considerações Acerca da permanência da Mitologia Clássica na Literatura Ocidental”, in *Mito e Literatura*, ed. Francisco Lyon de Castro, Sintra: Editorial Inquérito, 1993.
- JUNG, Karl, *On The Psychology of the Unconscious*, in *Jung Selected Writings*, London: Fontana, 1983.
- KEATING, Mary Louise, *Interrogating ‘Whiteness’, (De) Constructing ‘Race’*, *College English*, vol. 57.8, 1995.
- KRISTEVA, Julia, “Creations”, in *New French Feminism – An Anthology*, ed. Elaine Mark and Isabelle Courtivron, New York: Schocken Books, 1981.

- LARRINGTON, Carolyne (ed.), *The Woman's Companion to Mythology*, London: Pandora, 1992.
- LAUTER, Estella, *Women as Mythmakers: Poetry and Visual Art by Twentieth-Century Women*, USA: Indiana University Press, 1984.
- LÉVI-STRAUSS, Claude, *Myth and Meaning*, Great Britain: Routledge & Kegan Paul Lda., 1978.
- MACEDO, Ana Gabriela, *Narrando o Pós-Moderno, Reescritas, Re-Visões, Adaptações*, Centro de Estudos Humanísticos, Braga: Coleção Hespérides, n.20, 2008.
- MACEDO, Ana Gabriela e Amaral, Ana Luísa (orgs.), *Dicionário da Crítica Feminista*, Porto: Edições Afrontamento, 2005.
- MARTIN, René (dir.), *Dicionário Cultural da Mitologia Greco-Romana*, tradução de Fátima Leal Gaspar e Carlos Gaspar, Lisboa: Publicações D. Quixote, 1995.
- MILLER, K., Nancy, “Archnologies: The Woman, The Text, and The Critic” in *The Poetics of Gender*, New York: Columbia University Press, 1986
- MORFORD, Mark P.O. e Lenardon, Robert J., *Classical Mythology*, Oxford: Oxford University Press, 1999.
- PURKISS, Diane, “Women's Rewriting of Myth”, in *The Woman's Companion to Mythology*, ed. Carolyne Larrington, London: Pandora, 1992.
- RICH, Adrienne, “When We Dead Awaken: Writing as Re-Vision”, in *On Lies, Secrets and Silence. Selected Prose 1966-1978*, New York and London: W.W. Norton & Company, 1979.
- RICOEUR, Paul e Valdés, Mario J., *A Ricoeur Reader: Reflection and Imagination*, New York and London: Harvester Wheatsheaf, 1991.

- RILEY, Denise, *Am I That Name? Feminism and The Category of Women in History*, Great Britain, The MACMILLAN PRESS Ltd, 1988.
- ROJEK, Chris, *Cultural Studies*, Cambridge: Polity Press, 2007.
- SAFRAN, William, “Diasporas in Modern Societies: Myths of Homeland and Return”, in *Diaspora: A Journal of Transnational Studies*, Volume 1, Number 1, Spring, 1991, 83-84.
- SAID, Edward, *On Originality, The World, The Text, and The Critic*, Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1983.
 _____ “Yeats and Decolonization”, in *Nationalism, Colonialism and Literature*, ed. Terry Eagleton, Frederic Jameson and Edward Said, USA: University of Minnesota Press, 1990.
- SELLERS, Susan, *Myth and Fairy Tale in Contemporary Women’s Fiction*, London: PALGRAVE, 2001.
- SHAKESPEARE, William, *The Tempest*, England: Penguin Books, 1968
- SHOWALTER, Elaine, “A Crítica Feminista no Deserto”, tradução de Margarida Esteves Pereira, in *Género, Identidade e Desejo. Antologia Crítica do Feminismo*, ed. Ana Gabriela Macedo, Edições Cotovia Lda., Lisboa, 2002.
- SCHMIDT, Jöel, *Dicionário de Mitologia Grega e Romana*, tradução de João Domingos, Lisboa: Edições 70, 1985.
- SHINN, Thelma, *World within Women: Myth and Mythmaking in Fantastic Literature by Women*, USA: Library of Congress Cataloguing, 1986.
- SIMPSON, Michael (trans.), *The Metamorphoses of Ovid*, USA: University of Massachusetts Press, 2001.
- SILVA, Tomás Tadeu (org.), *Identidade e Diferença – A Perspectiva dos Estudos Culturais*, Petrópolis: Vozes, 2000.

- THORNHAM, Sue, *Feminist Theory and Cultural Studies – Stories of Unsettled Relations*, Great Britain: Arnold Publishers, 2000.

- YOUNG, J.C. Robert, *White Mythologies – Writing History and the West*, London and New York: Routledge, 1990.
 _____ *Colonial Desire – Hybridity in Theory, Culture and Race*, London and New York: Routledge, 1995.
 _____ *Postcolonialism – An Historical Introduction*: Blackwell Publishing, USA, UK and Australia, 2001.

- ZABUS, Chantal, “Spinning a Yarn with Marina Warner”, in *Kunapipi: Post Colonial Women’s Writing*, 16.1, 1994, 519-529.
 _____ “Wreaders On the Practice of Rewriting”, in *Writing as Re-vision*, ed. Eileen Williams, *Alize’s/ Trade Winds*, no.20, July, 2001, 191-205.
 _____ *Tempests After Shakespeare*, New York: PALGRAVE, 2002.
 _____ “Mingling and Metamorphing: Articulations of Feminism and Postcoloniality”, in *The Contemporary British Novel*, ed. James Acheson and Sarah Ross, Edinburgh: Edinburgh University Press, 2005.

WEBGRAFIA

- http://www.pbs.org/mythsandheroes/myths_four_sheba.html (consultado a 23 de Abril de 2010)
- <http://www.marinawarner.com> (consultado a 1 de Dezembro 2010)