

“A Miscegenated Metamorphosis under Glass”: O Vidro como Metáfora do Equilíbrio entre Princípios Opostos nos Contos “The Glass Coffin” e “Cold” de A. S. Byatt



ALEXANDRA CHEIRA 

RESEARCH

]u[ubiquity press

ABSTRACT

Este ensaio analisa dois contos de encantar de A. S. Byatt, “The Glass Coffin” e “Cold”, a partir de um motivo narrativo encontrado em muitos contos deste subgénero literário: o vidro. Antes da análise deste motivo nos dois contos em apreço, será feita uma breve contextualização histórica de dois tipos de narradoras presentes na tradição literária do conto de encantar, de modo a situar A. S. Byatt nesta tradição e a examinar o modo como incorpora algumas das suas lições nestes contos. A discussão da simbologia do vidro nos textos em análise será feita em articulação com o estudo *Victorian Glassworlds: Glass Culture and the Imagination 1830–1880*, de Isobel Armstrong, que examina o vidro enquanto material antitético em vários contos de encantar.

CORRESPONDING AUTHOR:

Alexandra Cheira

CEAUL/Universidade de Lisboa,
PT

[alexandra.cheira@campus.
ul.pt](mailto:alexandra.cheira@campus.ul.pt)

KEYWORDS:

A. S. Byatt; contos de encantar; irmãos Grimm; metamorfose; vidro; equilíbrio entre princípios opostos

TO CITE THIS ARTICLE:

Cheira, Alexandra. ““A Miscegenated Metamorphosis under Glass”: O Vidro como Metáfora do Equilíbrio entre Princípios Opostos nos Contos “The Glass Coffin” e “Cold” de A. S. Byatt.” *Anglo Saxonica*, No. 19, issue 1, art. 4, 2021, pp. 1–12. DOI: <https://doi.org/10.5334/as.36>

Em “The Glass Coffin” e “Cold”, o elemento maravilhoso é introduzido por um símbolo recorrente na tradição dos contos de encantar – o vidro – que aproxima dois universos aparentemente antitéticos: morte/vida, fogo/gelo, criação/recriação, masculino/feminino. Antes de analisar estes aspetos nos dois contos em estudo, procederei a uma breve contextualização histórica de dois tipos de narradoras presentes na tradição literária do conto de encantar em articulação com a própria definição deste conceito, de modo a situar A. S. Byatt nesta tradição e a examinar o modo como incorpora algumas das lições da tradição literária feminina nos seus contos.

A partir do que Isobel Armstrong designa como “dialética do vidro” para englobar os vários aspetos antitéticos do vidro, ou “a miscegenated metamorphosis under glass” (Armstrong 217), investigarei o modo como A. S. Byatt usa a simbologia do vidro nos dois contos, de forma a analisar o modo como esta autora procede a uma transformação feminista do cânone do conto de encantar. Desmontar-se-á o modo como Byatt subverte este elemento de contos de encantar tão sobejamente conhecidos como “Cinderela” de Charles Perrault, “Branca de Neve” dos Irmãos Grimm ou “A Rainha do Gelo” de Hans Christian Andersen, e o reescreve na sua ficção.

LIÇÕES DA TRADIÇÃO LITERÁRIA DOS CONTOS DE ENCANTAR NO FEMININO EM “THE GLASS COFFIN” E “COLD”

“The Glass Coffin” e “Cold”,¹ os dois contos de A. S. Byatt em análise, inscrevem-se na tradição do *wonder tale*. Esta designação, usada por Marina Warner na sua introdução a *Wonder Tales: Six Stories of Enchantment* e que traduzo precisamente como “contos de encantar”, difere do tradicional conceito de *fairy tale*, ou “conto de fadas”, no sentido em que privilegia a presença do elemento maravilhoso em detrimento da assistência nem sempre constante das fadas que dão o nome a este subgénero literário. Neste sentido, e no caso particular dos textos em apreço, concordo inteiramente com a distinção proposta por Marina Warner, preferindo igualmente “conto de encantar” a “conto de fadas”:

The French *conte de fées* is usually translated as fairy tale, but the word *Wundermärchen* was adopted by the Romantics in Germany and the Russian folklorists to characterise the folk tale or fairy tale. It’s a useful term, it frees this kind of story from the miniaturised whimsy of fairyland to breathe the wilder air of the marvellous. (Warner 5)

Os dois contos de Byatt corroboram inteiramente a distinção proposta por Warner, uma vez que se inscrevem numa estética de encantar em que as fadas primam pela ausência. Deste modo, “The Glass Coffin” remete para o conto homónimo dos Irmãos Grimm que A. S. Byatt irá, contudo, recriar em sentido diverso por meio de uma deliberada subversão de construtos de género; no caso de “Cold”, o adjetivo “frio” qualifica um ambiente, mas o substantivo “frieza” (que pode igualmente ser uma tradução válida do título original do conto) indicia um sentimento que poderá apenas ser atribuído em parte à protagonista.

Byatt aproveita algumas lições da tradição literária dos contos de encantar no feminino, nomeadamente no que se refere à narradora, como afirma no ensaio “Fairy Stories”: “My narrators, Gode, Christabel, Matty, Matty’s creation, Miss Mouffet, narrators within narrations, resemble each other as self-conscious narrators” (Byatt, “Fairy Stories” n. p.) A recuperação da figura da narradora da tradição oral do conto de encantar assinala, deste modo, a inscrição de Byatt numa tradição literária feminina deste tipo de conto, em que as narradoras são igualmente “narradoras dentro de narrativas” e, simultaneamente, confere-lhes a textura narrativa que fornece ao leitor pistas importantes sobre a protagonista por detrás do conto.

Na esteira de Marina Warner, que traçou brilhantemente o percurso da narradora da tradição oral do conto de encantar como instrumento de mediação entre o silêncio como dever ‘feminino’ e a palavra como prerrogativa ‘masculina’ a partir de três figurações que se interpenetram na construção da narradora como sítio de monstruosidade física ou moral mas, paradoxalmente, também como ponto de cruzamento *sui generis* entre tradições pagãs e cristãs – sibila, *old wife*

1 O título deste artigo é retirado de uma frase de Isobel Armstrong no seu estudo *Victorian Glassworlds: Glass Culture and the Imagination* (217).

e *conteuse* (Warner 30) – também Byatt as irá utilizar a seu modo na sua ficção. Neste sentido, à semelhança de outras autoras de contos de encantar literários que a antecederam,² Byatt utiliza igualmente uma estrutura narrativa em que a narradora é, simultaneamente, sujeito e objeto da sua narrativa, por meio de uma moldura narrativa em que surge como encarnação de uma sibila (como, por exemplo, Christabel LaMotte, em *Possession*), como figuração simbólica de uma *conteuse* (nomeadamente, Matty Crompton em “Morpho Eugenia”) ou como *old wife* (particularmente Gode, em *Possession*). De facto, nos contos de encantar de Byatt, as intervenções das narradoras do nível extradiegético que integram uma ou várias narrativas enquadradas no nível intradiegético – de que o romance *Possession* é o exemplo por excelência – pontuam-se pelo seu carácter autoconsciente de comentário sobre a própria natureza do ato narrativo.

Quer isto dizer que o *wonder tale* byattiano aproveita algumas lições da tradição do conto de encantar literário. Se se considerar que o casamento constitui o fulcro da maior parte dos contos de encantar – quer como recompensa, quer como castigo (Lieberman 189) – Byatt reescreve o final “e viveram felizes para sempre” na assimilação de opostos, inscrevendo, para logo subverter, o pensamento simbólico subjacente ao contar uma história antiga de uma forma nova (Byatt, “Fairy Stories” n. p). Neste sentido, como argumenta Jane Campbell, os contos de encantar de Byatt também subvertem este género literário ao submetê-lo a uma revisão feminista. Com efeito, pela rejeição da fórmula que associa o casamento à felicidade eterna, Byatt aproxima-se do romance fantástico, usando o *wonder tale* para explorar as possibilidades e limitações da vida das mulheres no mundo contemporâneo. Para Campbell, Byatt distancia-se neste ponto da tradição dado que, embora os seus contos contenham instâncias de metamorfose comuns no *wonder tale*, irão também alterar a forma do conto convencional pela percepção dos laços existentes entre o género literário e a ideologia. Ao situar o texto individual na história desse género literário particular, Byatt irá revelar o sentido ideológico dessa história e, conseqüentemente, dará às mulheres poder sobre as suas próprias vidas enquanto expõe o controlo masculino que constitui uma das imagens de marca do género (Campbell 135). Richard Todd sintetiza precisamente esta posição ao afirmar:

Matty Crompton’s ‘Things Are Not What They Seem’ enhances and redefines her place in *Angels and Insects*. It also attempts – along with the various stories in *Possession* (Christabel’s wonder tales, such as ‘The Glass Coffin’, ‘The Threshold’, and, of course, ‘The Fairy Melusina’ itself, as well as the remarkable ‘Gode’s Story’) – to unsettle its readers by thwarting expectations both as to the twists and turns generic fairy tales are supposed to take as well as to any presuppositions such readers may have entertained about the teller. (Todd 41)

Enquanto autora e narradora de “The Glass Coffin” no contexto específico de *Possession*, Christabel LaMotte representa simbolicamente a sibila. De facto, ao ficcionalizar os seus desejos mais íntimos e à semelhança da ancestral Sibila Cumeana nos romances medievais – que a demonizam pela sua associação à sexualidade e ao gozo de prazeres sensuais (Warner 68–69) – LaMotte é malquista na rígida sociedade vitoriana sua contemporânea pelas suas aspirações pouco ‘femininas’ e por de menos apropriadas a uma senhora.

Por seu lado, “Cold” constrói-se com base em motivos recorrentemente usados pelas *conteuses*, como a liberdade de escolha e as provações superadas pelo amor verdadeiro. Deste modo, a protagonista do conto revisita as muitas *conteuses* que foram vítimas de casamentos de conveniência ou celibatárias por opção, como forma de preservar a sua independência, na sua deliberada recusa em aceitar qualquer destas duas opções. À semelhança das *conteuses* – que tentaram desenvolver um estilo único de pensar e falar que lhes granjeasse o direito de ser tratadas mais consistentemente como intelectuais pelos seus pares masculinos ao celebrar os talentos inatos que as distinguiam dos elementos vulgares da sociedade, colocados ao serviço da intenção de crítica social e de costumes a que queriam proceder – também Fiammarosa se impõe numa sociedade descrita como patriarcal pela sua habilidade especial em construir narrativas não textuais por meio de um instrumento historicamente feminino, a tecelagem.

2 Refiro-me concretamente às *conteuses* (mulheres aristocratas muito instruídas que almejavam impor-se como sujeitos únicos e distintos dos outros e que reinstaurariam a tradição feminina da arte de narrar contos de encantar na França do século XVII), e a muitas escritoras vitorianas.

A DIALÉTICA DO VIDRO EM “THE GLASS COFFIN” E “COLD”: BARREIRA E/OU MEIO DE TRANSFORMAÇÃO

Como muito bem argumentam Alexa Alfer e Amy J. Edwards de Campos, a prática narrativa de Byatt não separa a imaginação crítica da imaginação literária, procurando antes refletida e deliberadamente a união destes dois modos de ver e descrever o mundo (Alfer and de Campos 3–4); assim, não estranhará que, em ambos os contos, Byatt use a simbologia do vidro como metáfora para a natureza da narrativa enquanto artefacto e a revisão feminista das implicações da sexualidade para a mulher que deseja manter a sua autonomia em uma sociedade predominantemente patriarcal. Começarei por analisar a “dialética do vidro”, termo cunhado por Isobel Armstrong “para englobar os vários aspetos antitéticos do vidro – barreira/meio, visibilidade/invisibilidade, morte/vida, prazer/violência, matéria/espírito, fogo/gelo ou água” (Armstrong 11–16), que Byatt incorpora plenamente nos dois contos.

Em “The Glass Coffin”, o vidro surge como barreira entre a vida e a morte por meio de um sono induzido por magia negra que, à semelhança de Branca de Neve, confinará a Princesa a um caixão de vidro até ao momento em que o encantamento seja quebrado pelo protagonista masculino – um alfaiate e não um príncipe, como no conto homónimo dos Grimm. Contudo, contrariamente a “Branca de Neve”, em “The Glass Coffin” o feitiço do qual resulta o caixão de vidro surge como um castigo para a resistência oferecida pela Princesa em casar com o mago que assim a aprisiona, como Byatt aliás argumenta: “The lady in the glass coffin was bewitched because she hoped to have eternal happiness without marriage, communing with her beloved brother in their happy castle. The Black-artist’s spell put her into a sleep resembling the sleep of Snow White and Sleeping Beauty”. (Byatt, *On Histories and Stories* 155) O sono mágico e, por extensão, o caixão de vidro onde a Princesa é confinada, representam deste modo a punição masculina para o desejo de autonomia feminina.

Em “Cold”, pelo contrário, o vidro surge simultaneamente como meio de transformação e barreira protetora. Por um lado, os três presentes de noivado que Sasan, um príncipe e um artesão do vidro, fabrica com o seu sopro e envia a Fiammarosa como a corporização de “an image, a metaphor, a symbol, for the sweetness and light, the summer world which the thought of the Princess had created in the mind of [Prince Sasan]” (143), simbolizam a transformação da areia em vidro a partir do trabalho de um artifice. Por outro lado, o palácio de vidro em tamanho real – que Sasan constrói para Fiammarosa após o aborto espontâneo sofrido por esta princesa do gelo devido ao calor sufocante da fornalha onde Sasan trabalhava o vidro – irá preservá-la da canícula que, de outro modo, a mataria. Com efeito, será Sasan, já seu marido, quem irá impedi-la de figurativamente derreter no calor que dele emana, por meio da maior das suas provas de amor, novamente construída pelas suas próprias mãos: o palácio de vidro, símbolo máximo da redenção pelo fogo da imagem do gelo:

With all these devices, Sasan said, he had made an artificial world, in which he hoped his wife could live, and could breathe, and could be herself, for he could neither bear to keep her in the hot sunny city, nor could he bear to lose her (...) But she would be safe here, she could breathe, she could live in her own way, or almost, he said, looking anxiously at her. And she assured him that she would be more than happy there. (Byatt, “Cold” 178–179)

Simultaneamente, o palácio de vidro é também configurado como “símbolo de proteção” (Chevalier e Gheerbrant 168) da identidade de Fiammarosa enquanto donzela de gelo, preservando a sua vitalidade e impedindo-a de definhir devido ao calor. Neste sentido, a representação do vidro em “Cold” é em tudo oposta à sua simbologia negativa de barreira em “The Glass Coffin”.

O VIDRO COMO EQUILÍBRIO ENTRE PRINCÍPIOS OPOSTOS: FOGO E GELO, MORTE E VIDA

O fogo e o gelo são, literal e metaforicamente, os elementos constitutivos do vidro em “Cold”: “glass is not ice”, como comenta pertinentemente uma das personagens deste conto (Byatt, “Cold” 148). Estes dois princípios são por vezes complementares, por vezes antagónicos, e a fusão dos dois faz tomar um pelo outro, o que é reiterado também no final do conto, com

a transferência do princípio feminino do gelo para o filho e do princípio masculino do fogo para a filha tornar literalmente física a androginia já antes percebida na relação entre Sasan e Fiammarosa – sempre, contudo, com a carga positiva que a metáfora do derreter não possui:

In a year or so, twin children were born, a dark boy, who resembled his mother at birth, and became, like her, pale and golden, and a pale, flower-like girl, whose first days were white and hairless, but who grew a mane of dark hair like her father's and had a glass-blower's, flute-player's mouth. (Byatt, "Cold" 181)

Se a fusão é desejada como forma de equilibrar harmoniosamente os princípios feminino e masculino que existem no ser humano, o derreter é, pelo contrário, dissolução paradoxalmente temida e desejada – mas reconhecida pelos protagonistas como desnecessária, e até mesmo perigosa – da identidade feminina:

[The King] believed [Fiammarosa] needed to be softened and opened to the world (...) He believed it would be good for his daughter to be melted smooth, though he did not, in his thinking, push this metaphor too far. He had a mental image of an icicle running with water, not of an absent icicle and a warm, formless pool. (Byatt, "Cold" 137)

Contudo, também aqui o vidro, à semelhança do gelo, é a segunda pele de Fiammarosa, que lhe permitirá viver plenamente desperta. Assim, o palácio de vidro é perfeccionado neste conto como uma verdadeira eternidade criada pelo amor, dádiva de vida a quem, sem essa barreira artificial que funde gelo e fogo a separá-la do mundo, morreria. A escolha de Fiammarosa irá inverter o valor essencialmente negativo do vidro neste conto, já que parece indiciar precisamente a resolução do conflito morte/vida na assunção consciente da vida que é, em todos os sentidos, morte aos olhos dos demais:

It was a palace built of glass in the heart of the mountain. (...) All the miracles of invention that glittered and glimmered and trembled could not be taken in at one glance. But Fiammarosa took in one thing. The air was cool. By water, by stone, by ice from the mountain top, the air had been chilled to a temperature in which her icewoman's blood stirred to life and her eyes shone. (Byatt, "Cold" 175–177)

Na verdade, Byatt irá ensaiar esta questão quer na sua voz, quer ficcionalmente (pedindo emprestada – ou fazendo falar – outra voz). Assim, em *On Histories and Stories*, Byatt acentua a ligação entre o vidro e a preservação da vida: "Preserving solitude and distance, staying cold and frozen, may, for women as well as artists, be a way of preserving life" (Byatt, *On Histories and Stories* 158). Byatt interpreta estas instâncias como prova de que os escritores (e as mulheres em particular, acrescentaria eu) reconhecem de modo ambivalente a distância interposta pelo gelo e pelo vidro, simultaneamente gelados ao toque e preservadores da vida, tão ameaçadores como salvadores, a partir, precisamente, do conto "The Glass Coffin" e da sua leitura da autonomia feminina:

When as a grown woman I first read "The Glass Coffin" I was entranced by the images of artistry the storyteller used to describe the miniature castle in the glass case, the craftsmanship the tailor sees in what is in fact a product of the Black Arts, a reduction of Life to Life-in-Death (...) When I rewrote the story in *Possession* I made the tailor kill the Black Artist with an ice-splinter that is not in Grimm (...) The story in *Possession* is told by Christabel LaMotte, woman and artist, who is deeply afraid that any ordinary human happiness may be purchased at the expense of her art, that maybe she needs to be alone in her golden hair on her glass eminence, an ice-maiden. (Byatt, *On Histories and Stories* 156–157)

Retomemos agora os princípios aparentemente antagônicos da água/gelo e do fogo, da vida e da morte, do feminino e do masculino. De acordo com Isobel Armstrong, a mitografia do vidro elide algumas destas cisões e questiona outras (nomeadamente a última referida), perspectivadas como irreconciliáveis, precisamente pelo seu carácter híbrido de matéria morta transformada pelo trabalho e sopro humanos:

The work of mythologizing, redressing the difficulties of transformation and transgression, is done here through an alliance of manufacture and reproduction. The glass shoe, a feminine vessel, brings reproduction into the reckoning as well as being made. The mythological solution exposes another ‘problem’, feminine reproduction, but one at least that comes into visibility. Glass repeatedly calls up feminine symbols in this era. Generally feminine sexuality and glass are perilously related. But perilous though they are, the power of feminine reproduction cannot but be recognized. (Armstrong 207)

“The Glass Coffin” problematiza sobretudo a relação vida/morte por meio da simbologia do caixão e das garrafas de vidro que aprisionam os servos da princesa. Se se perspetivar o caixão como uma caixa grande, consideram Jean Chevalier e Alain Gheerbrant no seu *Dicionário de Símbolos* que esta é “um símbolo feminino, interpretado como uma representação do inconsciente e do corpo maternal [que] contém sempre um segredo: encerra e separa do mundo o que é precioso, frágil ou temível; protege, mas também pode sufocar” (Chevalier e Gheerbrant 144). Do mesmo modo, “esse frasco ou garrafa é o único a poder conter porque, ao contrário de todos os outros vasos, a garrafa é rolhada, hermética [estando] portanto ligada ao segredo” (Chevalier e Gheerbrant 346). Desta forma, vida e morte confundem-se na barreira transparente que confinará esta princesa durante cem anos, libertando-a da morte por meio de um encantamento (à semelhança da Bela Adormecida) caso não aceda às exigências do feiticeiro que assim a prendeu.

O VIDRO COMO “GOZO DA VIOLÊNCIA E VIOLÊNCIA DO PRAZER” EM “THE GLASS COFFIN”

Em “The Glass Coffin”, a morte do feiticeiro às mãos do pequeno alfaiate representa a vida em liberdade da princesa – já que é solta da sua prisão de vidro antes do tradicional beijo libertador, que poderá escolher receber ou não – por meio de uma arma invisível mas letal. Com efeito, o feitiço vira-se literalmente contra o feiticeiro quando a superfície lisa do caixão de vidro se estilhaça em fragmentos aguçados, no que constitui o outro lado do vidro – a sua capacidade de lacerar a carne, como bem lembra Isobel Armstrong (Armstrong 207):

He [the little tailor] carried no weapon save his own sharp needles and scissors, but it occurred to him that he could make do with the slivers of glass from the broken sarcophagus. So he took up the longest and sharpest, wrapping its hilt round in his leather apron, and waited. The black artist appeared on the threshold, wrapped in a swirling black coat, smiling most ferociously, and the little tailor quaked and held up his splinter, thinking his foe would be bound to meet it magically, or freeze his hand in motion as he struck. But the other merely advanced, and when he came up, put out a hand to touch the lady, whereupon our hero struck with all his might at his heart, and the glass splinter entered deeply and he fell to the ground. And behold, he shrivelled and withered under their eyes, and became a small handful of grey dust and glass powder. (Byatt, “Cold” 22)

Este desvio ao conto homónimo dos irmãos Grimm (em que o feiticeiro morre às mãos do irmão da princesa) resulta de outro momento de reescrita no conto de Byatt. Assim, o caixão de vidro estilhaça-se por completo quando o pequeno alfaiate introduz a chave de vidro (inexistente no conto dos Grimm) na fechadura. No conto homónimo dos Grimm, o vidro não é representado no que Isobel Armstrong designa por “gozo da violência e violência do prazer” (Armstrong 10, tradução minha):³ pelo facto de ser a princesa a levantar a tampa do caixão, que nunca é quebrado, não existe a sugestão da dor que o vidro pode causar sob a forma de estilhaço nem a tentação de libertar a princesa quebrando a sua prisão transparente.

3 Este subtítulo é retirado de uma frase de Isobel Armstrong no seu estudo *Victorian Glassworlds: Glass Culture and the Imagination* (10).

Por seu lado, se “Cold” reescreve a dicotomia vida/morte valorizando a carga positiva do vidro (ausente em “The Glass Coffin”), fragmenta de forma ainda mais interessante a dualidade masculino/feminino ao subverter características ditas de gênero, como o vidro de que são feitos os presentes que Sasan faz e envia a Fiammarosa deixa desde logo entrever. De facto, neste conto os presentes deste príncipe remetem para uma simbologia matriarcal, contrariamente aos presentes enviados por outro dos pretendentes de Fiammarosa (um vestido de raposa prateada, um chapéu de peles e um colar feito de presas de urso). Todos estes são representações da força masculina sobre a natureza e, por extensão, sobre a mulher que os aceita, como se pode entrever na reação de Fiammarosa e do pai:

The Princess put her thin hands, involuntarily, to her slender throat (...) The king thought to himself that a man and his gifts were not the same thing. He thought that the narrow neck would have a barbaric beauty, circled by the polished sharp claws, but he did not wish to see it. (Byatt, “Cold” 140)

Deste modo, a dicotomia que opõe o poder masculino à ausência de poder feminino não está presente no palácio, na colmeia e na árvore de frutos minuciosamente esculpidos no vidro por Sasan, não constituindo assim a ameaça patriarcal intuída, de forma premonitória por meio dos presentes, no príncipe Boris. Como Elizabeth Wanning Harries argumenta, a tensão entre o exterior rígido e geométrico e o interior misterioso e evocativo do palácio de vidro surge como nova versão da tensão que enforma as tradicionais narrativas enquadradas (Harries 122). Neste caso, diria eu, o argumento de Harries é aplicável ao romance *Possession* como nível extradiegético do conto de encantar “The Glass Coffin”, que reescreve o conto homónimo dos irmãos Grimm. Por outro lado, qualquer dos três presentes de vidro de Sasan representa metaforicamente o princípio de transformação ativa que, nas sociedades pré-patriarcais, era atribuído às artífices da tecelagem, e que em “Cold” é emblematizado em Sasan, um artesão do vidro a que dá forma com o seu sopro. A tradição do fabrico do vidro, como salienta Isobel Armstrong, é aliás eminentemente masculina:

The glassworker (...) was often mythologized as a figure capable of heroic feats of labour. Yet glass was the spectre of his breath. So it insisted on both material and ontological meanings, a substance invoking matter and spirit, and the tension between them, ‘inert matter’ and the breath moulding it from within. Glass was literally a paradoxical ethereal substance. (...) [A] glass artefact always arrived with a history of labour and transformation embedded in its material prior to its existence as a finished product. (...) In the glass industry a predominantly male workforce would be associated with this history. (Armstrong 5)

Desta forma, Byatt reescreve duplamente o conto de encantar literário. Ao investir o vidro – símbolo feminino de metamorfose produzido pela ação conjunta de matéria inerte e sopro masculino – com o poder de transformar permanentemente a vida da protagonista por oposição à tradicional associação entre tecelagem – arte de, e por, mulheres – e transformação criadora, Byatt atribui características ditas femininas a um homem. De facto, e apesar de Fiammarosa ser, ela própria, uma tecelã de renome, não são os seus trabalhos que irão prender Sasan nas suas teias e proceder à transformação de sentimentos. Por outro lado, esse homem é nada menos do que um príncipe, descendente de uma longa linhagem de sopradores de vidro especializados e que é, simultaneamente, autor e artífice das metáforas transparentes que oferece a Fiammarosa. Significativamente, o ofício de Sasan é muito pouco característico dos príncipes da tradição dos contos de encantar, que se destacam por atividades normalmente de lazer mais atribuídas à sua classe social, como a caça:

In the long days that followed, Fiammarosa found that her husband worked hard, and was no sedentary or sportive prince. Sasan was, he told her, a poor country. (...) Glass, according to legend, had been found by the first Prince Sasan, who had been no more than an itinerant merchant with a camel train, and had found some lumps and slivers of shining stuff in the cinders of his fire on the seashore. And yet another Sasan had discovered how to blow the molten glass into transparent bottles and

bowls, and yet another had discovered how to fuse different colours onto each other. In our country, Sasan said to his wife, princes are glassmakers and glassmakers are princes, and the line of artists runs true in the line of kings. (Byatt, “Cold” 160–162)

De facto, é curioso verificar como, no universo dos dois contos em análise, há inversões significativas a nível de estatuto social, de papéis sociais e de género. Em “Cold”, o príncipe é um artesão; em “The Glass Coffin”, o artesão transforma-se num príncipe. Em “Cold”, é a princesa que é uma tecelã; em “The Glass Coffin”, é o alfaiate. Em “Cold”, o príncipe constrói, por suas mãos, o castelo para que a princesa possa sobreviver; em “The Glass Coffin”, é um mago quem, por artes mágicas, transforma o castelo da princesa numa miniatura de vidro, para a castigar.

Aliás, se Byatt declara que em todos os seus romances está patente a questão da visão, arte e pensamento femininos (Byatt, Introduction to *The Shadow of the Sun*, xiii), a associação tradicional da escrita com a tecelagem vai beber às águas mais profundas do poder feminino: a capacidade de (se) transformar (forma outra de dizer metamorfose). Com efeito, como argumenta Adrienne Rich, na sociedade ginocêntrica, este poder era manifesto quer biologicamente (pela possibilidade de gerar vida), quer espiritualmente (como símbolo de fertilidade), quer artisticamente (como fabricante de objetos de cerâmica ou tecelã): se o vasilhame de barro era associado ao corpo da mulher, a conversão de fibras naturais em linha era ligado ao poder sobre a vida e a morte (Rich 100–101).

PRESENTES DE VIDRO EM “COLD”: UMA LEITURA DO PALÁCIO, DA COLMEIA E DA ÁRVORE DE FRUTO

A ordem pela qual os presentes de noivado são recebidos por Fiammarosa não é arbitrária, já que se assiste a uma notável gradação. Assim, as metáforas a que o vidro dá forma são cada vez mais elaboradas e complexas, o que é visível, por um lado, no aumento progressivo de pormenores de cada presente e, por outro, na linguagem das cores. Particularizando, passa-se do castelo transparente à colmeia branca e amarela e, finalmente, à árvore de frutos multicolor, da qual sobressaem à primeira vista as cores verde-azeitona, branco e âmbar – todas as cores que definem a identidade feminina na ficção byattiana. Assim, o castelo pode representar, nos seus intrincados labirintos, portas e corredores, o próprio corpo feminino (Rich 188). Da mesma forma, “an ideal, bodiless space that could not be grasped, and [simultaneously] an empty, abstract space that presented itself as there to be filled, seized or possessed” (Armstrong 9), o castelo pode ser conceptualizado como um espaço vazio e solitário porque não habitado pela presença do outro:

The glass castle was large enough for the centre to be hidden from the eye, though all the wide landings, the narrow passages, the doors and gangways, directed the eye to where the thickness of the transparent glass itself resisted penetration. (Byatt, “Cold” 142)

Por seu lado, a colmeia é, “enquanto casa, segura, protetora, maternal” (Chevalier e Gheerbrant 211). Sendo também símbolo de fertilidade, quer a nível de processo (a procriação das abelhas) quer a nível de produto (o mel), pode traduzir igualmente o princípio da colonização, pelo processo essencialmente ativo e transformador do enamoramento, do espaço até então vazio do corpo e da alma:

It was a beehive, a transparent, shining form constructed of layers of hexagonal cells, full of white glass grubs, and amber-coloured glass honey. Over the surface of the cells crawled, and in the solid atmosphere hung and floated, wonderfully wrought insects, with furry bodies, veined wings, huge eyes and fine antennae. They even carried bags of golden pollen on their black, thread-glass legs. (Byatt, “Cold” 143–144)

Finalmente, a árvore de frutos retoma a simbologia matriarcal que já definira Randolph Henry Ash em *Possession*. Com efeito, o apelido de Ash remete para a árvore mítica da mitologia nórdica, “a magical tree (...) because our Norse forefathers once believed it held the world together, rooted in the underworld and touching Heaven” (Byatt, *Possession* 95). Adrienne Rich

acrescenta ainda o facto de, na sua origem primordial, a árvore que ergue as suas folhas ao céu ser um símbolo feminino, e não o símbolo fálico em que o patriarcado o transformou:

It bears, transforms, nourishes; its leaves, branches, twigs are 'contained' in it and dependent on it; it is inhabited by its own spirit, which it also contains. The sacred grove is sacred to the Goddess. Neumann sees the distortion of the tree into a phallic-patriarchal symbol – as post or pillar, without leaves or natural roots – or into the world-tree whose roots are in the sky, an 'unnatural symbol' (a patriarchal reversal of natural fact). (Rich 100)

A árvore de vidro vai ainda mais longe do que a colmeia na sugestão de fertilidade. Com efeito, simboliza um jardim paradisíaco (motivo recorrentemente usado por Byatt na sua ficção), emblema do amadurecimento do amor, representação da perfeita felicidade conjugal que, sem serpente tentadora, permite o *happily ever after*, como as palavras do mensageiro de Sasan aliás claramente enunciam:

This, he said breathlessly, was his master's world as it would be if the Princess consented to be his wife, a paradise state with all seasons in one, and the tree of life flowering and fruiting perpetually. There is bleak winter too, said the Princess, setting an icicle in motion. The envoy looked soulfully at her and said that the essential sap of trees lived through the frost, and so it was with the tree of life, of which this was only an image. (Byatt, "Cold" 146–147)

Os pormenores cada vez mais elaborados dos presentes – as abelhas, os frutos, as flores, os pássaros – inscrevem-se num momento generativo da cultura do vidro, caracterizada pela suprema necessidade de criar e multiplicar gotas de vidro e fazê-las interagir com a luz. Tal como Isobel Armstrong refere, a propósito do período áureo dos lustres na primeira metade do século dezanove, o vidro relaciona-se duplamente com a água e com o fogo:

Glass creates the individuation of each drop of water at the same time as it is mimetic of the generalized, incessantly pouring, aquatic fluidity of the waterfall (...) that make for visual paradox. (...) [Chandeliers'] simulation of water, effecting the magical transformation of sand into the very element that brought about its being by erosion and dissolution, gave them a mythical reference, an association with birth and with death. (...) The chandeliers' waterfall, a metaphor in glass, is at the furthest remove from the furnaces that created it. But its incandescence acknowledges the fire that formed it. (Armstrong 210, 211, 214)

Nesta fusão simbólica de fogo e água que convergem na forma(ção) do vidro, encontramos presente o arquétipo da regeneração pelo fogo, no valor simbólico positivo do elemento, evocando "o fogo criador e destruidor de onde surge o mundo e aonde voltará por fim" (Chevalier e Gheerbrant 319) – ou seja, a criação de um mundo novo (o palácio de vidro) para os amantes por meio do amor:

'I did not know glass was made from sand,' said the Princess. 'It resembles frozen water.' 'It is sand, melted and fused,' said Prince Sasan. 'In a furnace of flames,' said Hugh impulsively. 'It is melted and fused in a furnace of flames.' (Byatt, "Cold" 151)

Neste conto, o fogo é o elemento primordial masculino, evocado em vocábulos que remetem para esse campo semântico: "desert", "glass-blowing", "furnace of flames". Do mesmo modo, o gelo – textualmente convocado por palavras como "icicle", "frozen water" ou "brittle edge" – representa o princípio feminino. Estes são princípios antagónicos significativamente associados nos ritos de morte e renascimento. Contudo, se o fogo pode ter um valor positivo de iluminação, também é certo que, no seu aspeto negativo, "obscurce e sufoca com o fumo, queima, devora, destrói" (Chevalier e Gheerbrant 333): disso mesmo é prova o aborto espontâneo sofrido por Fiammarosa no momento em que visitava o marido nas fornalhas. Mais uma vez se assiste à inversão dos princípios feminino e masculino neste conto, dado que o bebé que Fiammarosa perdeu continua simbolicamente vivo nas nove figuras de vidro feitas por Sasan, que representam a sua evolução mensal em segurança no corpo da mãe. Areia dissolvida pelo fogo que cria a ilusão ótica da água e que nasce do sopro masculino emulando a capacidade feminina de gerar uma nova vida, o vidro simboliza assim, neste conto, o estilhaçar de vários binómios.

Se o caixão de vidro do conto homónimo pode ser uma segunda pele, uma crisálida transparente que preserva a heroína da morte e a conserva num estado de espera, é também o símbolo da morte em vida, do adormecimento das plantas durante o Inverno e do sono gelado que espera o sentimento (do outro) para se quebrar. Como Byatt afirma, “Ice and snow are part of the cycle of the seasons, and life-forms frozen and dormant are also preserved in the cold. Neither Kay, nor Snow White are dead; they are part of a vegetation myth, waiting for the spring” (Byatt, *On Histories and Stories* 159). Este motivo é, aliás, usado por Byatt para caracterizar simbolicamente Christabel LaMotte em *Possession*, a partir precisamente deste conto de encantar que surge em nível intradieético, como a autora deixa bem claro na sua voz e nas suas “vozes”. De facto, no ensaio “Fairy Stories: *The Djinn in the Nightingale’s Eye*”, Byatt declara:

The story of “The Glass Coffin” is also told by Christabel, and has the slightly tortured archness of a Victorian woman talking to children. (...) I wanted to write a tribute to the world of the Brothers Grimm and the way their stories grip and inhabit the mind. I read through the whole collection (in German) and made a kind of patchwork or jigsaw tale out of all the motifs that most moved and excited me, trusting instinctive preferences – starting with “The Glass Coffin”, an idea which has haunted me since early childhood, where I met it in Snow White – the fear and delight of suspended animation, of death in life, of life in death. (...) [G]enerations of European children have been moved by the glass coffins. (Byatt, “Fairy Stories” n. p.)

Este pensamento crítico é claramente ficcionalizado na descrição da Princesa do conto homónimo “The Glass Coffin”:

So under the surface of the thick glass lay a mass of long gold threads, filling in the whole cavity of the box with their turns and tumbles, so that at first the little tailor thought he had come upon a box full of spun gold, to make cloth of gold. But then between the fronds he saw a face, the most beautiful face he could have dreamed of or imagined, a still white face, with long gold lashes on pale cheeks, and a perfect pale mouth. Her gold hair lay round her like a mantle, but where its strands crossed her face they stirred a little with her breathing, so that the tailor knew she was alive. And he knew – it is always so, after all, that the true adventure was the release of this sleeper, who would then be his grateful bride. (Byatt, “The Glass Coffin” 14)

Mais uma vez, é o vidro que constrói a ponte transparente onde se encontram as princesas (reescritas) da tradição do conto de encantar. De facto, tal como Branca de Neve, também esta princesa passa por dois estados completamente distintos mediante o sono que a mantém morta em vida – e que é, aliás, uma das marcas da tradição – para, ao ser libertada de um casulo fabricado por outrem, se metamorfosear na borboleta livre dos fios do patriarcado (Campbell 136):

Red and white, ice and fire, snow and blood, life and death. In all the stories the frozen sleep, or death-in-life, of the ice-princess is a kind of isolation, a separate virginal state, from which she is released by the kiss, the opener, the knight on horseback. (Byatt, *On Histories and Stories* 154)

Contrariamente ao que sucede em “The Glass Coffin”, em “Cold” o sono de Fiammarosa é sempre simbólico, coincidindo com o seu adormecimento interior relativamente à percepção que tem da sua própria natureza. Assim, Fiammarosa vive a experiência da morte em vida pela letargia do calor em dois momentos-charneira do texto: a sua infância, antes da consciência da sua verdadeira identidade, e a travessia do deserto após perder o seu bebé pelo contacto demasiado próximo com o calor. Contudo, o casulo de vidro – o palácio construído por Sasan – é aqui essencial ao eclodir da borboleta: será, paradoxalmente, para sempre o espaço protetor em que esta se poderá mover livremente.

Byatt interpreta a história geral da metamorfose como transformação (do cânone do *wonder tale*, das convenções de gênero, da natureza da narrativa) de modo particular na sua ficção. De facto, apropriando o título do conto “Things Are Not What They Seem” ao contexto mais alargado da ficção byattiana, poder-se-á dizer com propriedade que as coisas não são o que parecem na eterna interação de aparentes opostos em que as expectativas do leitor são constantemente alteradas.

A meu ver, Byatt inscreve-se na tradição do conto de fadas, mas subverte-a de forma muito particular. O equilíbrio entre princípios (aparentemente) irreconciliáveis em “Cold” surge assim como dimensão simbólica da sua própria escrita: para Sasan o amor não implica a perda de identidade, antes implica a preservação de duas identidades e a construção de um espaço onde possam ambas sobreviver, por mais opostas que pareçam ser (conceção esta também subscrita por Fiammarosa), corporizadas no conto pelo palácio de vidro onde Fiammarosa passa a viver. Por outro lado, o interesse de A. S. Byatt nos contos dos Irmãos Grimm está bem patente no seu próprio trabalho, quer literário quer crítico. Como já foi referido, Byatt admitiu que queria escrever um tributo ao mundo dos Grimm, e à forma como os seus contos a têm desde sempre fascinado (Byatt, “Fairy Stories” n. p.). Nas palavras de Jack Zipes, tal permanência mental configura uma seleção de um texto literário do passado preservado de uma nova forma, em vez de meramente tratado como um modelo a imitar precisamente porque continua a contemplar desejos e esperanças universais (Zipes 51). Ao emprestar a sua voz ficcional a um pensamento crítico da autora de *Possession*, Christabel LaMotte ilustra claramente a posição de Zipes:

All old stories (...) will bear telling and telling again in different ways. What is required is to keep alive, to polish, the simple clean forms of the tale which must be there. (...) And yet to add something of yours, of the writer, which makes all these things seem new and first seen, without having been appropriated for private or personal ends.
(Byatt, *Possession*, 350)

Em meu entender, Byatt procede a esta revisão do conto homónimo dos Grimm: o processo criativo de reescrever um conto no que designa como ‘a way old and new’ (Byatt, *On Histories and Stories* 131) implica necessariamente examinar o modo pelo qual muitos contos antigos têm gozado de uma vida metamórfica (Byatt, *On Histories and Stories* 124) que, no caso de “The Glass Coffin”, se traduz precisamente num entendimento distinto da simbologia do vidro.

COMPETING INTERESTS

The author has no competing interests to declare.

AUTHOR AFFILIATION

Alexandra Cheira  orcid.org/0000-0002-2384-4025
CEAUL/Universidade de Lisboa, PT

REFERÊNCIAS

- Armstrong, Isobel. *Victorian Glassworlds: Glass Culture and the Imagination 1830–1880*. Oxford University Press, 2008.
- Byatt, A. S. “Cold”, *Elementals – Stories of Fire and Ice*. Vintage, 1999, pp. 113–182.
- Byatt, A. S. “Fairy Stories: *The Djinn in the Nightingale’s Eye*”. A. S. Byatt on Herself: *Essays and Articles*, 1999. <http://www.asbyatt.com/fairy.htm>.
- Byatt, A. S. “Ice, Snow, Glass”, *On Histories and Stories*. Chatto & Windus, 2000.
- Byatt, A. S. “Introduction” to *The Shadow of the Sun*. Vintage, 1991, pp. vii–xv.
- Byatt, A. S. *Possession: A Romance*. Vintage, 1990.
- Byatt, A. S. “The Glass Coffin”, *The Djinn in the Nightingale’s Eye: Five Fairy Stories*. Vintage, 1995, pp. 3–24.
- Campbell, Jane. “‘Forever Possibilities. And impossibilities, of course’: Women and Narrative in *The Djinn in the Nightingale’s Eye*”. *Essays on the Fiction of A. S. Byatt: Imagining the Real*, edited by Alexa Alfer & Michael J. Noble, Greenwood Press, 2001, pp. 135–146.

Harries, Elizabeth Wanning. *Twice Upon a Time: Women Writers and the History of the Fairy Tale*. Princeton University Press, 2001. DOI: <https://doi.org/10.1515/9780691188539>

Jean e Alain Gheerbrant. *Dicionário dos Símbolos*. Traduzido por Cristina Rodriguez e Artur Guerra, Editorial Teorema, 1994.

Rich, Adrienne *Of Woman Born: Motherhood as Experience and Institution*. W. W. Norton & Co, 1995.

Todd, Richard. *A. S. Byatt*. Northcote House, 1997.

Warner, Marina, ed. *Wonder Tales: Six Stories of Enchantment*. Vintage, 1996.

Zipes, Jack. *The Brothers Grimm: From Enchanted Forests to the Modern World*. Palgrave MacMillan, 2002. DOI: <https://doi.org/10.1007/978-1-137-09873-3>

Cheira
Anglo Saxonica
DOI: 10.5334/as.36

12

TO CITE THIS ARTICLE:

Cheira, Alexandra. ““A Miscegenated Metamorphosis under Glass”: O Vidro como Metáfora do Equilíbrio entre Princípios Opostos nos Contos “The Glass Coffin” e “Cold” de A. S. Byatt.” *Anglo Saxonica*, No. 19, issue 1, art. 4, 2021, pp. 1–12. DOI: <https://doi.org/10.5334/as.36>

Submitted: 19 July 2020

Accepted: 13 June 2021

Published: 26 August 2021

COPYRIGHT:

© 2021 The Author(s). This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC-BY 4.0), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited. See <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>.

Anglo Saxonica is a peer-reviewed open access journal published by Ubiquity Press.