

unesp  UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
Faculdade de Ciências e
Letras Campus de
Araraquara - SP

JULIANA CRISTINA TERRA DE SOUZA

**DA LEITURA À DESLEITURA: O REVISIONISMO
CRÍTICO DA TRADIÇÃO EM *THE MISTS OF
AVALON***



ARARAQUARA – SP

2019

JULIANA CRISTINA TERRA DE SOUZA

**DA LEITURA À DESLEITURA: O REVISIONISMO
CRÍTICO DA TRADIÇÃO EM *THE MISTS OF
AVALON***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP) – Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara (FCL-Ar), como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Linha de Pesquisa: Teorias e Crítica da Narrativa

Orientador: Prof. Dr. Aparecido Donizete Rossi

Bolsa: CAPES

ARARAQUARA – SP

2019

Souza, Juliana Cristina Terra de
Da leitura à desleitura: o revisionismo crítico da
tradição em The Mists of Avalon / Juliana Cristina
Terra de Souza – 2019
190 f.

Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) –
Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita
Filho", Faculdade de Ciências e Letras (Campus
Araraquara)

Orientador: Prof. Dr. Aparecido Donizete Rossi

1. Re-visão. 2. Desleitura. 3. Feminino. 4. Bradley,
Marion Zimmer. 5. The Mists of Avalon. I. Título.

Ficha catalográfica elaborada pelo sistema automatizado
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

JULIANA CRISTINA TERRA DE SOUZA

**DA LEITURA À DESLEITURA: O REVISIONISMO
CRÍTICO DA TRADIÇÃO EM *THE MISTS OF
AVALON***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP) – Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara (FCL-Ar), como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Linha de Pesquisa: Teorias e Crítica da Narrativa

Orientador: Prof. Dr. Aparecido Donizete Rossi

Bolsa: CAPES

Data da defesa: 30/05/2019

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Presidente e Orientador

Prof. Dr. Aparecido Donizete Rossi (UNESP – FCL-Ar)

Membro Titular

Profa. Dra. Luciana de Campos (UFPB)

Membro Titular

Profa. Dra. Fernanda Aquino Sylvestre (UFU)

Local: Universidade Estadual Paulista Faculdade de Ciências e Letras UNESP – Campus de Araraquara.

Às mulheres da minha vida, Martilha (*in memoriam*) e Vera Terra.

AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Dr. Aparecido Donizete Rossi, meu orientador, por todo o apoio durante o desenrolar da pesquisa, por ter compartilhado comigo uma parte de seus vastos conhecimentos na seara da Literatura e pela paciência e dedicação de sempre.

À Profa. Dra. Fernanda Aquino Sylvestre, à Profa. Dra. Luciana de Campos e à Profa. Dra. Juliana Pimenta Attiê pela participação na banca de qualificação e de defesa, pela leitura cuidadosa da pesquisa e pelas sugestões feitas, que se mostraram muito profícuas para a elaboração da versão final da dissertação.

Aos professores das disciplinas realizadas ao longo do mestrado – Profa. Dra. María Dolores Aybar Ramírez, Profa. Dra. Carla Alexandra Ferreira, Profa. Dra. Renata Soares Junqueira e Prof. Dr. João Batista Toledo Prado –, pelos conhecimentos transmitidos, que tanto auxiliaram na evolução da pesquisa.

Ao Samuel Decresci, meu marido e amigo, por todo o apoio e carinho e por ter ajudado a manter o equilíbrio necessário para o desenvolvimento da pesquisa.

Aos meus familiares – Vera, Maria, André Luiz, Ana Beatriz, Luiz – por todo o afeto e suporte emocional.

Aos meus filhos felinos, Morgana, Amélie, Ice Baby, Tommy, Tom, Pepeto e Belinha – sobretudo à Amélie – pela companhia e por atuarem como válvula de escape diante da pressão do cotidiano.

Ao meu querido amigo Leonardo Chioda, por – desde a origem do mundo – vir suportando meus falatórios intermináveis: sobre a vida, a pesquisa e as pequenas tragédias de sempre.

Ao amigo Gilcimar de Campos, que se perdeu na cidade grande, mas não se esqueceu de seus vínculos provincianos, nem de sempre equilibrar o universo e o multiverso.

À Lúcia, por ter me ensinado, um dia, como é difícil ser mulher em uma sociedade (ainda) patriarcal.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

A memória da mulher é verbo.
Michelle Perrot (1989, p. 15)

*We need to know the writing of the past,
and know it differently than we have ever known it;
not to pass on a tradition but to break its hold over us.*

Adrienne Rich (1972, p. 19)

RESUMO

O presente trabalho tem por objetivo analisar e investigar o processo de revisionismo crítico da tradição em *The Mists of Avalon* (1982), romance da escritora norte-americana Marion Zimmer Bradley. O processo de *re-visão*, conceito engendrado pela poetisa e crítica feminista Adrienne Rich em “When We Dead Awaken: Writing as Re-vision” (1972), pressupõe que as escritoras mulheres efetuem uma leitura da tradição literária patriarcal e, a partir de um posicionamento crítico, busquem na sua arte desarticular a voz e a autoridade masculina e suas visões cristalizadas em torno do feminino. A *re-visão* da Matéria da Bretanha, com a valorização das personagens mulheres, é a tônica do projeto estético desenvolvido no romance. A fim de aprofundar a compreensão sobre a manifestação desse processo revisionista, será analisado o modo como as representações do feminino e o universo mítico presentes na tradição arturiana são trazidos para a narrativa – a partir da fala de Morgana, uma das mulheres da história – já deslidos e re-criados numa perspectiva feminista, algo novo na tradição ocidental. Para tanto, utilizam-se, além dos pressupostos de Adrienne Rich, os escritos de Sandra Gilbert e Susan Gubar em *The Madwoman in the Attic* (1979) referentes à literatura de autoria feminina; Elaine Showalter e suas considerações sobre a crítica feminista e a ginocrítica; e obras de Mircea Eliade que versam sobre mitologia e o sagrado.

Palavras-chave: Re-visão; Desleitura; Feminino; Marion Zimmer Bradley.

ABSTRACT

Abstract: This study has the aim of analyzing and investigating the process of critical revisionism of the tradition in *The Mists of Avalon* (1982), a novel by the American writer Marion Zimmer Bradley. The process of *re-vision*, concept framed by the feminist poet and critic Adrienne Rich in “When We Dead Awaken: Writing as Re-vision” (1972), assumes that female writers read the patriarchal literary tradition and, from a critical positioning, search in their art to disarticulate the patriarchate and its crystallized views of the feminine. The *re-vision* of the Matter of Britain, with the appreciation of female characters, is the strength of the esthetic project developed in the novel. With the purpose of deepening the understanding about the manifestation of this revisionist process, we will analyze how representations of the feminine and the mythical universe, present in Arthurian tradition, are brought to the narrative – from Morgaine’s talks, she is one of the women in the history – already misreading and re-created from a feminist perspective, something new in the western tradition. To do so, in addition to Adrienne Rich’s assumptions, we will use the notes of Sandra Gilbert and Susan Gubar in *The Madwoman in the Attic* (1979) referring to the literature of feminine authorship; Elaine Showalter and her considerations about feminist critics and gynocritics, and Mircea Eliade’s works on mythology and the sacred.

Keywords: Re-vision; Misreading; Feminine; Marion Zimmer Bradley.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1. A escritora, a tradição e a fortuna crítica	14
1.1 A Matéria da Bretanha: dos primórdios até a publicação de <i>The Mists of Avalon</i>	19
1.2 Cânone e Fortuna Crítica: a questão da (não) presença	28
2. Desleitura, revisionismo e patriarcado	45
2.1 Escrita de autoria feminina e revisionismo: a relação com a tradição literária	66
2.2 O projeto estético em <i>The Mists of Avalon</i> : a <i>re-visão</i> e o discurso patriarcal	79
3. A multiplicidade do feminino em <i>The Mists of Avalon</i>	85
3.1 Construção e representações do feminino	87
3.2 A construção do masculino a partir da visão das mulheres	99
3.3 A função social da mulher	107
3.4 As mulheres e os seus nomes	115
4. O mito revisitado e o feminino	136
4.1 Mito arturiano e a tradição	136
4.1.1 Origens e transformações do universo mítico arturiano	136
4.1.2 <i>Le Morte D'Arthur</i> : cristianismo, patriarcado e o maravilhoso na lenda arturiana	138
4.2 Mito e sagrado feminino na cultura contemporânea	142
4.2.1 Usos e funções do mito: ontem e hoje	142
4.2.2 Da desmitologização à “remitologização”	145
4.3 <i>The Mists of Avalon</i> e a <i>re-visão</i> da tradição mítica patriarcal	149
4.4 Redizendo o dito: o subtexto patriarcal <i>re-visto</i>	163
4.5 Criando uma nova tradição: as contribuições de Bradley ao universo mítico arturiano	168
Considerações finais	175
Os limites da <i>re-visão</i>	176
Referências bibliográficas	180
Anexos	187

INTRODUÇÃO

A presente dissertação iniciou-se através de uma discussão apresentada no projeto de pesquisa elaborado para o processo seletivo do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários. A grande motivação por trás deste trabalho é contribuir com a parca fortuna crítica de Marion Zimmer Bradley e sua obra-prima, *The Mists of Avalon*, no Brasil. A pesquisa buscará analisar e compreender o projeto estético desenvolvido ao longo do romance, pautado pela *re-visão* da Matéria da Bretanha. Para tanto, pretende-se esclarecer como se dá a tentativa de desarticulação da estrutura patriarcal da tradição literária ocidental, que é questionada e ressignificada (*revista* e *reescrita*) no romance em sua forma e conteúdo, e como isso está intimamente relacionado com o meio como Bradley se debruçou criticamente e questionou os mitos e as representações do feminino presentes no cânone patriarcal arturiano.

De acordo com Adrienne Rich, a *re-visão* se trata de

O ato de olhar para trás, de ver com novos olhos, de entrar em um texto antigo a partir de uma nova perspectiva crítica [...]. Uma crítica radical à literatura, feminista em seu impulso, tomaria a obra sobretudo como uma pista para como vivemos, como temos vivido, como temos sido levadas a imaginarmos a nós mesmas, como nossa língua nos aprisionou e também nos libertou, e como podemos começar a ver – e então a viver – de novo. (RICH, 1972, p. 18).

A partir da constatação de que a luta contra o patriarcado – um ato feminista – nasce do desconforto, a pesquisa pretende demonstrar como o projeto desenvolvido em *The Mists of Avalon* apresenta uma resposta ao incômodo experimentado diante de uma tradição literária em que o protagonismo é dado majoritariamente para o masculino. Observar-se-á o modo pelo qual Bradley se utilizou em sua narrativa de uma tradição que possui partes fixas e que se estabeleceu através de uma ideologia patriarcal.

A apropriação e a singularização que a autora fez do universo mítico e simbólico do ciclo arturiano será examinada com o propósito de melhor compreender sua proposta de luta contra a poética patriarcal tradicional, o que se deu por meio do estabelecimento de novas formas de representação do feminino e da criação de uma mitologia própria voltada para as mulheres. Em vista disso, com o intuito de desenvolver um melhor entendimento sobre como se efetiva o projeto feminista no romance, torna-se necessário o estudo da maneira pela qual Bradley lida com a tradição e busca transgredi-la.

Como as noções sobre o real não se desvinculam do fato de que tudo é mediado pela linguagem – e por ela transitam proposições múltiplas da verdade –, deter a posse da palavra possibilita o questionamento das narrativas mestras da história. Com isso, a dissertação pretende estudar a tomada de voz, por parte da personagem Morgana, como reflexo de uma tentativa de quebra da hegemonia discursiva tradicional: o discurso patriarcal.

Poder falar de si, através de uma ação revisionista, remete a um confronto com as imagens tradicionais da mulher e um histórico de exclusão na historiografia literária, na cultura e na sociedade em geral. Dona da pena – e, portanto, livre do silenciamento que sempre coube à mulher – Morgana, narradora-protagonista de *The Mists*, pode representar a si mesma e as mulheres ao seu redor. Por meio da análise desse fenômeno do revisionismo crítico da tradição, buscaremos compreender como as representações do feminino são construídas na nova leitura de Bradley e como os mitos arturianos tradicionais são deslidos, visando, também, identificar como o elemento mítico funciona nessa narrativa.

Para tanto, o estudo das imagens femininas e dos mitos presentes em *The Mists* se dará paralelamente à análise dos episódios e temas presentes em *Le Morte D'Arthur*, de Thomas Malory – matriz onde Bradley buscou as imagens arturianas cristalizadas pela tradição. Concordamos com Laurent Jenny, quando este teórico propõe que sem ser exatamente uma crítica das fontes, a relação entre os textos não se dissocia totalmente dela, pois

[...] a intertextualidade tomada em sentido estrito não deixa de se prender com a crítica das fontes: a intertextualidade designa não uma soma confusa e misteriosa de influências, mas o trabalho de transformação e assimilação de vários textos, operado por um texto centralizador, que detém o comando de sentido. (JENNY, 1979, p. 14).

A narrativa de Bradley se vale das histórias arturianas e comanda a relação que estabelece entre o velho e o novo através de um viés crítico e revisionista. A tradição presente em *The Mists*, portanto, como postula Jenny, já não fala: ela é falada nesse novo contar – “deixa de denotar, para conotar” (1979, p. 22). Assim, só é possível apontar a subversão – que se dá por meio da *re-visão* de que fala Adrienne Rich – “se relacionarmos (a obra) com seus arquétipos – por sua vez abstraídos de longas séries de textos, de que constituem, por assim dizer, a constante” (JENNY, 1979, p. 5). Transgressão, transformação, recriação – tudo implicado na ideia de *re-visão* – compreendem o projeto feminista de Bradley e são os elementos que buscaremos levantar e analisar ao longo dos próximos capítulos.

O primeiro capítulo, “A escritora, a tradição e a fortuna crítica”, aborda aspectos da

vida e da obra de Marion Zimmer Bradley e traça um breve panorama da Matéria da Bretanha – dos primórdios de seus registros literários, no século XII, até a segunda metade do século XX. Abrange, também, a fortuna crítica de Bradley e *The Mists of Avalon*. É dada atenção especial para a resenha do romance, publicada pelo jornal *The New York Times*, em virtude desse texto ter influenciado no desenvolvimento do grande sucesso que o livro conquistou mundialmente. O segundo capítulo, intitulado “Desleitura, revisionismo e patriarcado”, aborda os conceitos de influência, desleitura e *re-visão*, que são fundamentais para se pensar no modo como Bradley desenvolve seu projeto estético de revisionismo crítico do discurso patriarcal presente nas versões consagradas da Matéria da Bretanha. Analisando a composição da narração e do foco narrativo no romance, sempre a partir das personagens mulheres, são levantadas questões tais quais a relatividade do conceito de verdade, e, também, do feminino – na qualidade de algo continuamente ditado pelo outro ao longo da tradição literária ocidental. A criação da voz e da perspectiva feminina – além da criação da Ilha de Avalon enquanto lugar possível de autoridade da mulher – figura como responsável pela busca de desarticulação da subordinação do feminino aos interesses patriarcais.

O terceiro capítulo, “A multiplicidade do feminino em *The Mists of Avalon*”, discorre sobre as formas de representação das mulheres no romance e como elas se relacionam e *re- visam* a tradição arturiana precedente em suas figurações patriarcais, buscando desarticular as imagens cristalizadas de anjo e monstro, modelos morais para as mulheres, a partir da construção da pluralidade do feminino. É analisado o modo como as personagens femininas são representadas – sempre através da perspectiva das mulheres e a partir da voz da narradora- protagonista Morgana –, e como a construção dos perfis masculinos se dá de maneira secundarizada e sujeita às impressões das mulheres sobre eles. Também problematiza-se a função social da mulher no romance, que passa por uma transição ao longo da narrativa. Por fim, é feito um exame quanto às mudanças empreendidas por Bradley nos nomes das personagens femininas. Verifica-se a ocorrência desses novos nomes como indicadores do desenvolvimento de novas representações do feminino nas histórias arturianas, em vez das figuras cristalizadas da tradição.

O quarto capítulo, “O mito revisitado e o feminino”, aborda como as lendas arturianas possuem origem celta; porém, sofrem alterações significativas com as muitas versões produzidas ao longo da Idade Média, apagando ou ressignificando os elementos não cristãos. Bradley retoma os aspectos celtas do mito para criar uma versão em que o feminino ganha destaque tanto no plano humano, como no divino a partir da importância

das sacerdotisas de Avalon e da Deusa Mãe. Nesse capítulo, o intuito é mostrar, por meio da análise dos elementos míticos presentes no romance, como a recriação do universo mítico arturiano resulta em uma das formas de desenvolvimento da *re-visão* da tradição.

Relacionando as teorias abordadas com a obra literária construída por Bradley, buscaremos demonstrar como a recriação das representações do feminino e dos mitos presentes no ciclo arturiano faz parte de um projeto estético que representa a autoria feminina como atividade de resistência ao jugo patriarcal e a afirmação de um novo papel para a mulher, enquanto sujeito histórico.

1. A escritora, a tradição e a fortuna crítica

A norte-americana Marion Eleanor Zimmer – que passa a ter Bradley como sobrenome após se casar com Robert Bradley, em 1949 – nasceu em 1930, em Albany, em meio à crise social ocorrida no período, conhecido nos Estados Unidos, como a Grande Depressão. A infância pobre é descrita por ela em uma de suas entrevistas.

Cresci na pobreza mais triste que você possa imaginar. Nossa família vivia numa fazenda no Estado de Nova York e nossa casa não teve água encanada até que eu fizesse 16 anos. Minha mãe nunca comprou um vestido ou um par de sapatos novos. Só comprei meu primeiro vestido quando fui trabalhar e ganhar meu próprio salário, colhendo morangos e limpando o chão da casa de uma mulher que tinha uma doença no joelho. (BRADLEY, 1987, p. 4).

Quando, ao completar 16 anos, ganhou da mãe uma máquina de escrever a jovem fez uso desse objeto de forma bem diversa daquela pretendida inicialmente. Esperava-se que ela aprendesse a datilografia e buscasse um emprego como secretária, em vez disso, o aparelho serviu para a criação de suas primeiras histórias de ficção. Ao mesmo tempo, Bradley começou a ter contato com revistas de ficção científica, que traziam não só as produções literárias do gênero, mas também seções com comentários dos leitores. Desenrolava-se, desse modo, concomitantemente, sua postura como fã e como autora de histórias de ficção científica. Sobre sua imersão na seara do *Sci-Fi*¹, ela conta,

Depois de uma infância desesperadamente solitária como uma apaixonada por livros entre uma garotada interessada apenas em arremessar bolas de vários formatos e tamanhos, ou vestir saias curtas e ficar pulando ao redor a gritar “Ié, ié, ié” (uma atividade que, em minha opinião, ainda é a única atividade mais tola do que arremessar as bolas), descobria pessoas compatíveis, que queriam e podiam falar como se eu fosse uma pessoa, não uma mera garotinha. (BRADLEY, 1991, p.8).

Essa fala denota como sua adolescência foi marcada por uma solidão intensa e sentimento de não pertencimento e enquadramento em relação às pessoas ao seu redor, sobretudo com as outras moças de sua idade. Assídua leitora desde muito nova, os livros de ficção possibilitavam a ela uma evasão de sua realidade de privação e desajuste – primeiro como leitora e depois como escritora – enquanto as revistas de ficção científica possibilitaram o contato com outras pessoas, tanto homens como mulheres, com gostos

¹ Abreviação de *science fiction* (ficção científica).

similares. Em uma dessas revistas a jovem conhece Robert Bradley, seu primeiro marido. A opção pelo matrimônio em tenra idade – ela contava com 19 anos quando se casou – é explicada por Bradley de maneira acentuadamente pragmática.

[...] (o casamento) era e em algumas áreas ainda é a única maneira de uma moça escapar de uma situação doméstica crítica e durante quatorze anos no Texas, em cidades pequenas e ainda menores, acompanhando os percursos da Atchinson, Topeka&Santa Fe Railroad, para a qual meu primeiro marido trabalhava como agente-telegrafista, substituí a atividade de fã pela vida texana, concentrada no futebol americano e na igreja. Até hoje, a correspondência é o ponto alto do dia para mim. (BRADLEY, 1991, p.9).

Os primeiros anos do casamento foram marcados por mudanças constantes de domicílio, em virtude do emprego de Robert, do nascimento de David, único filho do casal, e do começo da tentativa de Bradley para profissionalizar sua produção literária. A escrita ocorria concomitantemente ao papel de dona de casa, esposa e mãe. Sobre a rotina cheia de afazeres e a influência disso sobre sua escrita, Bradley afirma que “A maioria dessas primeiras histórias texanas refletia uma insípida vida cotidiana a cozinhar, lavar fraldas e arrumar nossas pequenas casas alugadas”, ao mesmo tempo, ela levava “uma vida interior extremamente animada, baseada nos livros que lia e nas pessoas que só conhecia através das revistas” (BRADLEY, 1991, p. 9).

A escrita desses primeiros textos ocorreu sempre acompanhada da leitura de revistas de ficção científica e da troca de correspondência com seus leitores, que muitas vezes também eram escritores amadores. Bradley tomou para si o encargo da educação dos filhos e os cuidados com a casa, deixando de lado a ideia de sair do lar e arranjar um emprego. Ficar em casa tornava possível o desenvolvimento da atividade de escritora, paralelamente à criação dos filhos. Sobre a escolha feita e a anuência do marido, ela aponta

Brad achava que eu gastava dinheiro demais com papel e selos, mas se eu estava disposta, como ele dizia, a ter essas coisas em vez de roupas elegantes e outros acessórios, então não havia problema; ele não era ambicioso. E também se eu estava disposta a viver modestamente de seu salário, em vez de arrumar um emprego (eu preferia não entregar a criação de nosso filho aos cuidados de alguém cujo valor de mercado era ainda menor do que o meu – ou seja, deixá-lo com uma mulher ignorante, que assumiria todo o trabalho braçal), ele me permitiria fazê-lo. (BRADLEY, 1999a, p.9).

Quanto ao acúmulo de funções – mãe, dona de casa e esposa – Bradley faz afirmações contraditórias. Na introdução do livro *The Best of Marion Zimmer Bradley*, coletânea de contos diversos publicada originalmente em 1985, ela dá suas impressões e

memórias acerca disso, afirmando que as atividades domésticas não atrapalhavam seu processo criativo; pelo contrário, a vida social amaçava sua constância como escritora. Ao mesmo tempo, reconhecia o fato de manter os filhos longe, a fim de não atrapalharem o trabalho literário.

[d]eixei o Texas, fui para Berkeley, tornei a casar; tive mais dois filhos em meu segundo casamento e descobri outra vez que escrever era uma maneira de ficar em casa com as crianças enquanto trabalhava. É por isso que nunca acreditei nessa história de que a vida doméstica prejudica a atividade intelectual de uma mulher; enquanto as crianças eram pequenas, escrevi alguns livros por ano. Não foi fácil. Lembro-me de ensinar às crianças que a mamãe nunca devia ser interrompida quando se encontrava à máquina de escrever. Costumava suborná-las vergonhosamente para que me deixassem em paz – chamam a isso agora de reforço positivo. Mas tive de aprender a ser sociável. Lembro-me de sentir medo de que com o estímulo intelectual, bibliotecas, música, concertos e um marido afetuoso, que desejava a minha companhia em vez de me usar como uma dona-de-casa, cozinheira, lavadeira, eu perderia o impulso para escrever. Ainda prefiro manter as pessoas a distância, a fim de me encontrar com a melhor companhia do mundo: os personagens que saem do meu cérebro e mente. (BRADLEY, 1991, p. 10).

Sua visão abrange o espaço fechado e a solidão do lar como auxiliares da prática de introspecção necessária à inventividade. Todavia, ela reconhece, pouco depois, que era necessário afastar os filhos para conseguir escrever. Essa fala traz elementos dissonantes. O lar como local de reclusão e recolhimento nos leva a pensar nos dizeres de Virginia Woolf quanto às condições ideais para a escrita. De acordo com Woolf, “uma mulher precisa ter dinheiro e um teto todo seu, um espaço próprio, se quiser escrever ficção” (2014, p. 12). Mas o lar de Bradley não se tratava de um espaço todo dela, em vez disso, remetia a um ambiente compartilhado com marido e filhos, onde ela deveria desenvolver atividades variadas para além da escrita.

O entendimento da esfera doméstica como propiciadora do afastamento necessário para a escrita levou a escritora a não considerar, inicialmente, os prejuízos relativos à atuação da mulher escritora como dona de casa. Nesse momento, sua fala faz referência somente ao fato da consideração da reclusão como barreira aos estímulos externos que pudessem desviá-la da escrita – como a vida social desenvolvida após o segundo casamento. Não obstante, Bradley também reconhece que a vida doméstica não era restrita à vivência solitária num espaço fechado, propiciador da produção inventiva, remetendo, também, aos trabalhos domésticos – ser dona de casa, cozinheira e lavadeira – e às funções maternas de dar atenção e cuidados aos filhos. A constatação da necessidade de ensinar e até mesmo subornar as crianças para não atrapalharem suas atividades quando estivesse à máquina

desintegra o discurso anterior e sua asserção do lar como local por excelência da criação literária.

É interessante comparar a fala anterior de Bradley com a descrição feita pela poeta e crítica feminista Adrienne Rich sobre a sua tentativa de “viver uma vida completa”. Rich conta as dificuldades pelas quais passou quando teve que lidar com uma realidade de obrigações múltiplas – com o lar, com os filhos e com o marido – somadas à tentativa de permanecer escrevendo.

Na época que nasceu meu terceiro filho, eu senti que eu tinha ou que considerar a mim mesma como uma mulher falha e uma poetisa falha, ou tentar encontrar alguma síntese pelo entendimento do que estava acontecendo comigo. O que me assustou mais foi a sensação de estar à deriva, de ser puxada ao longo de uma corrente que chamava a si mesma de meu destino, mas na qual eu parecia estar perdendo contato com quem eu fui, com a garota que tinha experimentado sua própria vontade e energia, por vezes quase em êxtase, andando ao redor de uma cidade ou andando de trem à noite ou datilografando num quarto de estudante. Em um poema sobre a minha avó eu escrevi (sobre mim mesma): “Uma jovem garota, sonhando acordada, está certamente morta”. Eu estava escrevendo muito pouco, em parte por cansaço, o cansaço feminino de reprimir a raiva e a perda de contato com o seu próprio ser, e em parte pela descontinuidade da vida feminina com sua atenção para pequenas tarefas, recados, trabalhos que os outros constantemente desfazem, as necessidades constantes das crianças pequenas² (RICH, 1972, p. 23, tradução nossa).

A busca de viver uma “vida completa” é, segundo Rich, tentar obter o que ela observa na vida da maioria dos homens – o desenvolvimento da sexualidade concomitantemente ao mundo do trabalho e paternidade. Sendo mulher, ela não conseguia realizar plenamente os papéis de mãe, esposa e escritora – pois os comportamentos tradicionais esperados e cobrados das mulheres nessas funções nem de longe correspondiam às mesmas expectativas feitas para com os homens, levando-a a se sentir falha e culpada em suas relações com as pessoas próximas e com ela mesma (RICH, 1972, p. 23-24). Essa percepção destoa daquela apresentada por Bradley, pois esta pautou sua fala enfatizando mais a produção literária do que as relações interpessoais. Rich não comunga com a prática

² No original: “About the time my third child was born, I felt that I had either to consider myself a failed woman and a failed poet, or to try to find some synthesis by which to understand what was happening to me. What frightened me most was the sense of drift, of being pulled along on a current which called itself my destiny, but in which I seemed to be losing touch with whoever I had been, with the girl who had experienced her own will and energy almost ecstatically at times, walking around a city or riding a train at night or typing in a student room. In a poem about my grandmother I wrote (of myself): “A young girl, thought sleeping, is certified dead.” I was writing very little, partly from fatigue, that female fatigue of suppressed anger and the loss of contact with her own being; partly from the discontinuity of female life with its attention to small chores, errands, work that others constantly undo, small children's constant needs”.

de Bradley, quanto a preferir “manter as pessoas à distância” (BRADLEY, 1991, p. 10) a fim de conseguir criar plenamente. Segundo ela, a ideia da necessidade de se tornar indisponível para os outros para escrever ou pensar bem é reflexo do mito do artista e pensador homem, e, ao apontar isso, ela reafirma não aceitar tal pressuposto (RICH, 1972, p. 23).

Tanto Bradley como Rich, ambas mulheres escritoras, desempenharam papéis múltiplos. Porém, enquanto Rich observou as dificuldades da artista em um meio patriarcal que esperava domesticidade e passividade para as mulheres – tornando muito difícil conciliar os papéis de mãe e esposa com a criação artística –, Bradley seguiu uma direção oposta, optando por enfatizar sua atuação como escritora, sem afirmar explicitamente os percalços existentes para as mulheres artistas, embora trouxesse isso subentendido em sua fala. Realçando seu esforço individual, Bradley atenua as coerções sociais patriarcais existentes promovendo a noção de que cabia às mulheres se esforçarem para produzirem arte. Essa visão da escritora acerca da atuação feminina se mostra, muitas vezes, extremamente problemática e próxima ao discurso misógino patriarcal.

A vasta e heterogênea produção literária de Bradley teve início, como já dito, a partir da sua atuação como leitora e fã de ficção científica. Os primeiros escritos, produzidos para serem enviados para as revistas da área – os chamados *fandom* –, datam do começo da década de 1950. Escrevendo primeiramente contos de ficção científica e passando depois a produzir romances de teor homossexual, vendidos para uma revista estadunidense de segunda categoria por meio de pseudônimos variados, Bradley se tornou cada vez mais popular nos Estados Unidos na seara do *Sci-Fi*. Em 1958, publicou *The Planet Savers*, a primeira novela de Darkover³, série que lhe angariou grande sucesso comercial. Desde o começo, e ao longo de toda a sua carreira, Bradley trabalhou com ficção científica, o gênero que preferia antes de todos para ler e escrever (cf. BRADLEY, 1991, p. 11). O *Sci-fi* era um universo até então dominado pelos homens e visto pelo cânone como não literário. Ela havia conquistado boa reputação entre os leitores de tal gênero e seus livros, principalmente os da série Darkover, vendiam bem. Contudo, a autora permanecia desconhecida fora desse círculo.

Para Bradley, ser escritora significava não apenas poder trabalhar em casa e cuidar dos filhos, mas ao mesmo tempo, ganhar dinheiro para “colocar comida na mesa” (BRADLEY, 1991, p. 10). Pela necessidade de ganhar o sustento, ela precisava sempre estar lançando novos livros, geralmente tendo como norma 90 mil palavras, o que acarretava em pouco tempo para a composição e revisão das histórias. A literatura não figurava para ela

³ Tal série é composta por várias histórias independentes com ambientação em um planeta muito distante da Terra, chamado Darkover.

somente como forma de produção artística, mas também, um modo de obter renda. Era sua profissão. Sobre sua relação com a escrita e com o dinheiro, a escritora declara ter começado a carreira escrevendo contos, mas que sua “tendência natural é escrever novelas, quanto mais longas, melhor” (1991, p. 10). Após o sucesso conquistado entre os leitores de ficção científica e a obtenção de uma situação financeira mais confortável, Bradley passa a querer mais. Seu desejo de ser conhecida para além da condição de escritora de ficção comercial e dentro da esfera do *sci-fi* a levou à decisão de produzir um livro totalmente novo em relação ao que costumava escrever (cf. PAXSON, 1999, p. 112).

The Mists of Avalon – doravante referido apenas como *The Mists* – é o resultado da busca pelo reconhecimento literário. A composição ficcional da autora pode ser pensada em termos de antes e depois da escrita e publicação desse romance. Se antes Bradley lançava de um a dois volumes por ano, a pesquisa para a composição da nova obra foi longa levando a escritora a produzir, concomitantemente, outros livros. Sobre a composição do romance, Bradley fala sobre ter sempre comparado o ato de escrever ao parto de um filho e brinca que *The Mists*, pelo longo tempo de produção, poderia ser comparado à gestação de um elefante (BRADLEY, 1999, p. 9). Habituada a escrever por contrato obras curtas em extensão e de pequeno prazo para entrega, este foi um livro muito mais longo do que qualquer outro escrito por ela e levou muitos anos para ser finalizado. Tendo sempre deixado de lado a preocupação em escrever o que considerava “alta literatura”, optando por ser uma escritora popular, Bradley viu na sua releitura do mito arturiano a possibilidade de deixar seu nome para a posteridade (BRADLEY, 1999, p. 9).

1.1 A Matéria da Bretanha: dos primórdios até a publicação de *The Mists of Avalon*

Quando optou por escrever sobre a lenda arturiana, Bradley teve que lidar com uma vasta tradição precedente. Para analisar o modo como os motivos da lenda aparecem em *The Mists* é necessário levar em conta os textos anteriores, sobretudo *Le Morte D'Arthur*, fonte de influência citada diretamente por Bradley ao falar sobre a produção de seu romance (BRADLEY, 1986). A Matéria da Bretanha – composta de textos em prosa e verso sobre Artur e os cavaleiros da Távola Redonda – é vasta⁴. O cânone arturiano passa por autores diversos, sendo os mais conhecidos Chrétien de Troyes, Thomas Malory e Alfred

⁴ Apontaremos apenas as obras de maior impacto dentro da tradição arturiana. Para um exame mais completo das versões arturianas desde os seus primórdios há uma listagem cronológica presente em *The Cambridge Companion to the Arthurian Legend* (2009).

Tennyson. Ainda assim, muito antes de qualquer de suas versões escritas, a lenda tem início na tradição oral. Da transição do mundo da fala para o registro escrito, as histórias arturianas passam por transformações e aglutinações significativas.

O texto mais antigo a fazer referência a Artur e a trazer tentativas de identificá-lo como uma figura histórica é *Historia Brittonum*, atribuído a Nennius, datado do ano 830. Nessa obra, Artur é *dux bellorum*, senhor de guerra supremo de toda a Bretanha, e há a descrição do modo como ele ascende ao poder e depois cai, após 12 grandes batalhas. Posteriormente, em 1135, Geoffrey of Monmouth escreve *Historia Regum Britanniae* (*History of the Kings of Britain*), uma biografia de Artur – assim, também mantendo a perspectiva de sua existência real. Nesta obra, Artur é um guerreiro corajoso e heroico, alguém sempre lutando em batalhas, até morrer por causa de uma traição sofrida. Em 1155, o poeta Wace escreve o *Roman de Brut*, traduzindo em versos a obra de Geoffrey. Mais tarde, por volta de 1210, Laȝamon cria *Brut*, a primeira versão arturiana em língua inglesa, baseado em Wace e em Geoffrey of Monmouth. Tanto Wace como Laȝamon foram fiéis à história herdada de Geoffrey e não realizaram modificações significativas. Isso se dá em grande parte em virtude da perspectiva de Artur como figura real – limitando a criação em torno dessa personagem (cf. PUTTER, 2009, p. 44). De acordo com Ad Putter, um dos organizadores do livro *The Cambridge Companion to the Arthurian Legend*, foi necessário um escritor que não tomasse Artur como figura histórica – e, portanto, não tivesse restrições em mudar a história – para a lenda avançar e adquirir novas nuances: o responsável por tal empreitada foi Chrétien de Troyes (PUTTER, 2009, p. 44).

Em suas obras arturianas, *Erec*, *The Knight with the Lion* (*Yvain*), *The Knight of the Cart* (*Lancelot*), *Cligés* e *Conte du Graal*, Chrétien menciona pela primeira vez Camelot, o Graal e o amor de Lancelot por Guinevere. Apostando mais na qualidade da obra do que na veracidade da existência de Artur, Chrétien apresenta um universo conscientemente ficcional e, por isso, segue suas próprias regras no desenvolvimento das histórias e das personagens (cf. PUTTER, 2009, p. 44). Enquanto, em Monmouth, Artur é uma personagem de ação, em Chrétien, o rei é uma pessoa passiva. Vivendo apenas na corte, ele não figura como protagonista nas buscas. Chrétien dá mais importância para as aventuras dos cavaleiros, secundarizando Artur e suas guerras, sendo assim, o rei é marginalizado em favor do desenvolvimento das aventuras individuais dos cavaleiros (cf. ARCHIBALD, 2009, p. 140). As histórias e os motivos arturianos avançam e a Matéria da Bretanha ganha em literariedade, pois quando a lenda se desprende da noção de fato histórico, os autores podem desenvolver com maior liberdade e inventividade as tramas.

Ad Putter aponta que enquanto a tradição oral – da qual pouco se sabe – pode ser entendida como a mãe da literatura arturiana, Geoffrey e Chrétien são os seus pais (PUTTER, 2009, p. 36). Geoffrey funda a tradição cronística e Chrétien, a tradição literária. Depois, no século XIII, ocorre, na tradição francesa em prosa, a fusão da lenda de Artur com a de Tristão, aumentando ainda mais o escopo das histórias arturianas. Ainda no século XIII, é criada a *Old French Vulgate Cycle (Ciclo Vulgata)*, entre 1215-1230, a versão mais familiar para os leitores modernos, pois foi usada por Thomas Malory para escrever o seu *Le Morte D'Arthur*, como será apontado adiante. O Ciclo Vulgata é composto de cinco obras, três delas foram feitas entre 1215 e 1230: *Lancelot en prose* – uma adaptação em prosa dos versos de Chrétien – aborda os ancestrais de Lancelot, sua infância com a Dama do Lago, as proezas adolescentes e o amor por Guinevere; *Queste del Saint Graal* desloca de Percival para Galahad o papel de herói do Graal; *La Mort le Roi Artur*, voltando a dar o foco para Artur e a Távola Redonda e mostrando as mortes de Artur e Lancelot e a destruição do reino. Feitas posteriormente, as outras duas obras são *Estoire del Saint Graal* – revelando como o Graal foi parar na Bretanha com a ajuda de José de Arimatéia, saído dos pés da cruz de Cristo, cristianizando o reino – e *Merlin*, que traz a explicação da concepção e infância de Artur, sua coroação após tirar a espada da pedra, a criação da Távola Redonda, o casamento com Guinevere e as lutas contra os inimigos romanos e saxões (cf. TAYLOR, 2009, p. 58-60).

Em 1390, é lançado *Sir Gawain and the Green Knight*, obra em língua inglesa de autoria desconhecida responsável por dar renome para Gawain, um cavaleiro até então pouco explorado. No século seguinte, Thomas Malory produz seu *Le morte D'Arthur* também em língua inglesa, entre 1469 e 1470. Nessa versão, publicada em 1485, ele busca reunir em um único livro todos os aspectos significativos da vida e do reino de Artur e dos cavaleiros da Távola Redonda presentes em obras variadas, tomando Artur como figura histórica. As versões mais usadas por Malory para compor sua obra são as presentes no Ciclo Vulgata francês. Em várias passagens de seu *Le Morte D'Arthur*, Malory alude ao “livro francês”, usado como fonte. Como consequência dessa influência dos textos franceses na versão de Malory, vemos a grande importância de Lancelot na obra – oriunda dos livros do Ciclo Vulgata que dão protagonismo para esse cavaleiro – e a visão pouco favorável de Gawain – personagem de destaque nas versões arturianas em língua inglesa desde *Sir Gawain and the Green Knight*.

Malory operou seleções, condensações e recombinações nos elementos particulares e nos fragmentos presentes no material coletado da tradição – sobretudo a francesa –

buscando criar uma história total sobre Artur em inglês (cf. WINDEATT, 2009, p. 84). Em virtude desse escritor ter utilizado e buscado conciliar e harmonizar materiais diversos, que lidam com a lenda de forma diferenciada, há episódios contrastantes em *Le morte D'Arthur*. As muitas fontes usadas – crônicas e romances – descrevem Artur de maneira múltipla e, na tentativa de aglutinar todas as tradições, Malory manteve em sua obra acontecimentos e comportamentos muitas vezes conflitantes (cf. WINDEATT, 2009, p. 96).

Le Morte D'Arthur passou a ser uma obra amplamente lida desde o seu lançamento e influenciou fortemente as produções arturianas posteriores. Essa versão permanece atual ainda hoje, pois é aquela que faz a mediação dos aspectos medievais para o mundo pós-medieval e cunha a imagem da lenda arturiana que aparece na grande maioria das releituras feitas a partir do século XX.

No final do século XVI, Edmund Spenser escreve *Faerie Queene*. Nessa versão, Artur não é personagem principal. Sua presença serve para compor um modelo de virtude – ele é um ser ideal – e configura uma imagem do poder (cf. GOSSEDGE; KNIGHT, 2009, p. 104). Depois disso, a lenda arturiana perde muito do seu interesse, especialmente em fins do século XVIII e começo do XIX, período do Romantismo. Apesar de *Le Morte D'Arthur* ter sido reeditado várias vezes, o mito arturiano permanecia tendo pouco interesse nos escritores – principalmente ingleses – da época. O interesse maior se dava entre pesquisadores galeses e escoceses, que viam na lenda motivos nacionalistas (cf. GOSSEDGE; KNIGHT, 2009, p. 109). Nesse contexto, Alfred Tennyson escreve dois poemas arturianos, *The Lady of Shalott*, em 1832, e *Idylls of the King*, publicados entre 1859 e 1885. De acordo com Rob Gossedge e Stephen Knight, as versões de Tennyson unem ao universo arturiano uma moral poderosa, agindo como uma voz do vitorianismo – mormente quando abordam o papel e o poder da mulher – “uma versão domesticada da lenda arturiana que permanece arquetípica até pelo menos a Primeira Guerra Mundial⁵” (GOSSEDGE; KNIGHT, 2009, p. 114, tradução nossa). Em *Idylls of the King*, Tennyson usa *Le Morte D'Arthur* como fonte, assim, ele reafirma a presença de Malory na literatura inglesa. Outro aspecto importante desencadeado com a publicação dos seus poemas foi o resgate promovido do interesse pela lenda arturiana. Tennyson restabelece Artur como figura de relevo na literatura inglesa e fomenta a retomada da lenda arturiana por outros artistas. Logo após Tennyson, Mark Twain publica, em 1889, *The Adventures of a Connecticut Yankee at the Court of King Arthur*, uma versão crítica da Matéria da Bretanha

⁵ No original: “Domesticated version of the Arthurian legend would remain archetypal at least until the First World War”.

que aponta seus aspectos negativos, como a brutalidade e estupidez presentes em muitos episódios tradicionais (cf. GOSSEDGE; KNIGHT, 2009, p. 116).

O século XX pode ser visto como o período de grande elasticidade e expansão das lendas arturianas. Nesse século, são produzidas cerca de 80% das produções arturianas em língua inglesa (cf. PUTTER; ARCHIBALD, 2009, p. 3). Assim, vemos o reavivamento do interesse pela lenda arturiana, na segunda metade do século XIX, promovido principalmente por Tennyson, ser seguido de uma explosão de novas versões após o século XX. Das versões anteriores, majoritariamente em verso, os romances e filmes passam a ser os principais veículos arturianos (cf. LACY, 2009, p. 121-122). As características da Matéria da Bretanha a partir do século XX são resumidas por Norris Lacy

A lenda arturiana dos séculos XX e XXI é um notável conjunto de obras maleáveis, capazes de serem expandidas, contraídas ou radicalmente modificadas para se adequarem ao modelo de um autor ou aos gostos do público. Desde 1900, e sobretudo desde 1950, a lenda foi transformada em sátira social e política, comédia, ficção científica e fantasia, ficção feminista, histórias de mistério e suspense, histórias em quadrinhos, e mais alguns exemplos de pura tolice, tanto na página impressa quanto na tela e no palco, muitos inspirados em Malory e remodelados para adultos ou, mais frequentemente, para jovens leitores.⁶ (LACY, 2009, p. 120, tradução nossa).

Lacy elucida como a produção arturiana do século XX e XXI é pautada pela multiplicidade de gêneros e estilos e é amplamente influenciada por Thomas Malory. Mas a riqueza de variedade dessas releituras não é vista em uma ótica positiva. Sua fala desmerece algumas dessas formas artísticas, qualificadas pelo teórico como sendo “pura tolice”. Essa visão pejorativa em relação às produções arturianas, que destoam dos gêneros canônicos, pode ser encontrada em grande parte da crítica arturiana acadêmica. Partimos aqui do entendimento de que as inovações empreendidas na literatura arturiana produzida nas últimas décadas indica como essas produções respondem a novas dinâmicas sociais que refletem nas produções artísticas – assim sendo, toda obra revisionista é relevante e responde, ao mesmo tempo, ao seu momento de produção e à sua relação com a tradição.

Uma releitura arturiana importante e muito popular da primeira metade do século XX é *The Sword in the Stone*, de T. H. White, publicado em 1938. White inicia o primeiro –

⁶ No original: “The Arthurian legend of the twentieth and twenty-first centuries is a remarkably malleable body of material, capable of being expanded, contracted, or radically changed in form to fit the design of an author or the tastes of the public. Since 1900, and far more so since 1950, the legend has been shaped into social and political satire, comedy, science fiction and fantasy, feminist fiction, mysteries and thrillers, comic books, and more than a few examples of pure silliness, both on the printed page and on the screen and stage, most inspired by Malory and recast either for adults or, more often, for Young readers.”

do que viriam a ser cinco volumes sobre a lenda arturiana nomeados como *The Once and Future King* – narrando de maneira inédita a infância de Artur e os ensinamentos recebidos de Merlin. O forte teor infanto-juvenil presente nesse primeiro volume se transforma em uma narrativa mais sombria e melancólica ao longo dos quatro volumes seguintes – *The Queen of Air and Darkness*, *The Ill-Made Knight*, *The Candle in the Wind* e *The Book of Merlyn* – e a natureza do livro muda. Iniciado como um livro para crianças, a narrativa evolui, ao mesmo tempo em que as personagens se desenvolvem – sobretudo Artur – e a ficção caminha para o final com tons de tragédia (cf. LACY, 2009, p. 124). Usando anacronismos e alusões constantes, White se vale de uma história tradicionalmente voltada para aspectos bélicos para criar um manifesto antiguerra. Esse uso dos motivos arturianos responde ao contexto de produção dos romances, durante o desenrolar e o pós-Segunda Guerra Mundial.

Outra releitura popular inovadora da Matéria da Bretanha – ainda que permaneça fiel à tradição em muitos aspectos – diz respeito aos três volumes feitos por Mary Stewart conhecidos como Trilogia de Merlin – *The Crystal Cave*, *The Hollow Hills* e *The Last Enchantment* – publicados entre 1970 e 1979. Nessa nova versão, é Merlin quem conta os acontecimentos de sua vida que se cruzam com o reinado de Artur. Stewart opera alterações significativas no enredo da história, ainda assim, a narrativa segue a ordem de muitos dos episódios presentes em Geoffrey de Monmouth e Thomas Malory.

Logo após Mary Stewart, Marion Zimmer Bradley se destaca e conquista grande sucesso ao lançar *The Mists of Avalon*, sua nova leitura para a Matéria da Bretanha, em fins de 1982. Bradley deixa de lado as versões tradicionais da lenda arturiana e cria uma obra original ao dar o protagonismo para as personagens mulheres. Ad Putter e Elizabeth Archibald, na introdução do livro *The Cambridge Companion to the Arthurian Legend*, definem a Matéria da Bretanha como sendo as versões da história de Artur e da Távola Redonda. As variações existentes nas muitas versões arturianas têm em comum o tema básico do grande rei, salvador da Bretanha, e líder de um grupo composto dos melhores cavaleiros do mundo (PUTTER; ARCHIBALD, 2009, p. 1). As histórias arturianas, portanto, dizem respeito ao universo masculino. Pensar nessa ocorrência ajuda a entender como o novo contar proposto por Bradley é inovador e ousado. Ao criar uma versão desprezando o rotineiro – o masculino e o cristão, secundários em *The Mists* –, bem como ao trazer o protagonismo das mulheres e do paganismo, Bradley não só reforça a noção de elasticidade da Matéria da Bretanha – algo observado levando em conta suas inúmeras versões em prosa e verso desde o período medieval – como também opera uma

flexibilização dos limites do que era até então contado. As histórias deslocavam por vezes o protagonismo do Rei Artur para os seus cavaleiros, Lancelot, Gawain, Tristão, Percival e Galahad, mas elas sempre remetiam a personagens homens (cf. PUTTER; ARCHIBALD, 2009, p. 2).

Bradley é pioneira em forçar esse limite da exclusividade do foco e da voz masculina na Matéria da Bretanha. Outras versões anteriores já traziam personagens mulheres importantes, como Isolda, mas a sua originalidade foi a de criar um romance em que figuram ao mesmo tempo o protagonismo e a narração feminina. Isso liga essa escritora ao cânone arturiano. Frente ao excesso de releituras arturianas produzidas ao longo do século XX, com diversidade de estilos e de qualidade literária, sua produção ganha destaque devido ao seu uso do feminino em uma lenda até então exclusivamente voltada para o protagonismo e voz masculina. Mesmo sendo muitas vezes considerada autora de uma literatura “menor” e permanecendo desprezada pela crítica acadêmica, seu nome não pode ser deixado de lado quando se fala das produções arturianas ao longo do tempo. O próprio livro *The Cambridge Companion to the Arthurian Legend*, uma obra de grande importância diante do mapeamento das produções arturianas ao longo dos séculos, é um exemplo disso. O nome de Bradley aparece na maioria das vezes mais por alusão do que através de uma análise efetiva de *The Mists*, ainda assim, a autora é citada em vários capítulos⁷ do compêndio e algumas breves análises são desenvolvidas.

A secundarização do masculino em *The Mists* é ainda mais aprofundada pelo fato de Bradley não descrever os momentos de guerra contra os saxões. Luta e conquista são aspectos de grande importância na Matéria da Bretanha, sobretudo na sua origem, pois Artur era o *dux bellorum*, líder das batalhas, responsável por expulsar inimigos e ampliar o reino. Além disso, as justas dos cavaleiros passaram a figurar com destaque nas versões desenvolvidas a partir do século XIII. Optar por desprezar a luta na narrativa – que só aparece no romance através de breves menções presentes na fala das personagens masculinas – está em conformidade com o desenvolvimento das técnicas de narração e foco narrativo, ambos exclusivos das personagens mulheres. Por ser uma atividade relacionada ao âmbito masculino, a luta não tem espaço nesse novo contar.

Bradley explica, em uma de suas entrevistas, o motivo da escolha em dar o relevo para as mulheres e não para os homens na sua nova versão arturiana.

⁷ Cada um dos 13 capítulos do livro é assinado por autores diferentes. Na primeira parte, o estudo das produções arturianas é feito por meio de divisões cronológicas. Na segunda parte, são estudados alguns temas arturianos, como geografia arturiana, religião e mágica, amor e adultério, imperialismo, ideais e ética arturiana.

Achei que essa seria uma maneira nova de contar uma história velha. É claro que, sendo mulher, esse é o ponto de vista mais interessante para mim. Nós já ouvimos tantas versões da história das batalhas, dos heroísmos masculinos. Essa situação toda nunca me chamou muito a atenção. Enquanto os homens se interessam por política e conquistas, as mulheres são atraídas pelo que está acontecendo na cabeça e no coração das pessoas. (BRADLEY, 1987, p. 5).

Falando sobre a produção de *The Mists* e a relação deste romance com a tradição, em um texto nomeado como “Thoughts on Avalon”, publicado em 1986, Bradley aborda os acontecimentos históricos que fomentaram a subjugação do povo celta na Inglaterra e o domínio romano seguido da cristianização da ilha, resultando numa mudança de paradigma, depois absorvido pela arte. A escritora começa apontando a misoginia dos hebreus, algo posteriormente transferido para o Cristianismo. Assinala, também, a visão extremamente patriarcal dos romanos e do choque decorrido do contato deles com povos possuidores de uma visão de mundo e um tratamento diferenciado para com as mulheres, como era o caso dos celtas. Depois, a autora segue dizendo que com a romanização da Europa, seguida do processo de cristianização, houve um choque de culturas – o que pode, ao seu ver, ser depreendido a partir de elementos presentes na Matéria da Bretanha. De origem celta, a lenda foi posteriormente cristianizada e, com isso, o choque entre o antigo e o novo são perceptíveis, especialmente nas formas de tratamento com as personagens relacionadas com o povo antigo.

Enfatizando a insistência dos clérigos medievais em relacionarem o feminino com elementos demoníacos, a escritora via na lenda arturiana – que passa a veicular a ideologia cristã medieval a partir da Baixa Idade Média – a recorrência desse discurso contrário às mulheres, principalmente se consideradas as personagens femininas misteriosas, como a Dama do Lago e Morgan le Fay, mulheres destoantes do comportamento prescrito pela moral cristã, sobretudo no tocante à sexualidade – tema caro dentro do discurso cristão repressivo. Sobre esse conflito cultural e a misoginia cristã, que para Bradley estão presentes na lenda arturiana, ela aponta,

Isso foi o que eu vi na saga arturiana, com ênfase naquelas figuras misteriosas, a Dama do Lago e Morgan le Fay. Malory, um verdadeiro produto de sua época, via a história toda como uma parábola do conflito entre cristianismo/tradição feudal, com Deus, Rei, Nobres e Clérigos dividindo o mundo, e em nenhum lugar as mulheres – e a luz emergente do pensamento renascentista, que começou a deixar claro que isso era simplificado demais⁸.(BRADLEY, 1986, tradução nossa).

⁸ No original: “This was what I saw in the Arthurian saga, with the emphasis on those mysterious figures, the Lady of the Lake and Morgan le Fay. Malory, a true product of his day, saw the whole story as a parable of

A fala de Bradley indica que Thomas Malory foi sua maior influência ao lidar com a Matéria da Bretanha. Lendo Malory, ela conclui que o escritor tenta minimizar a importância dessas mulheres na lenda, mas não pôde apagá-las na sua nova versão, dado que na tradição oral – fonte primeira das histórias arturianas – o papel delas era absolutamente integrado à história. Na sociedade celta, homem e mulher tinham suas funções, ele como líder de guerra, *dux bellorum*, ela como rainha tribal. As muitas inserções e modificações posteriores não são capazes de apagar totalmente o destaque feminino na lenda, derivada do modo de vida dos celtas, os “donos” da lenda original, pois, nas palavras de Bradley, “tudo isso aconteceu em um ambiente celta, afinal, onde as mulheres eram parte integrante de tudo⁹” (BRADLEY, 1986, tradução nossa). Não sendo apagadas, as personagens mulheres, entretanto, foram revestidas de novos comportamentos, a partir da moral cristã.

Diante dessa constatação, a escritora buscou criar sua versão retomando a dinâmica pré-cristã da lenda primeva, abordando justamente o momento de transição desse mundo antigo para a expansão do Cristianismo na Bretanha. Falar do feminino seria, dentro dessa intenção declarada, algo vital, uma vez que, de acordo com Bradley, “a chave para isso, é claro, é simplesmente – ou assim eu senti – que elas estavam no centro de toda a mudança cultural e religiosa da época¹⁰” (BRADLEY, 1986, tradução nossa), relacionadas com a passagem da religião da Deusa para o Cristianismo.

Dentro da ampla gama de produções arturianas ao longo dos séculos, pode-se entender as muitas direções existentes e novos sentidos produzidos em cada uma delas como relacionados com transformações culturais e sociais. As novas versões arturianas, com as novas interpretações propostas, trazem a lenda para o contexto em que se conta. Tennyson relacionou a lenda com a moral vitoriana, T. H. White propôs um manifesto contra as guerras, Bradley optou por falar do feminino e não de Artur, dialogando com o seu momento histórico e o desenvolvimento do movimento feminista, após o desenrolar da Contracultura, em fins da década de 1960.

conflict between Christianity/feudal tradition, with God, King, Nobles, and Clergy dividing up the world, and women nowhere – and the emerging light of Renaissance thought, which began to make it clear that this was over-simplified”.

⁹ No original: “This whole thing took place in a Celtic milieu, after all, where the women were integral to the whole thing”.

¹⁰ No original: “The key to that, of course, is simply -- or so I felt -- that they were at the heart of the whole cultural and religious shift at that time”.

1.2 Cânone e Fortuna Crítica: a questão da (não) presença

A ficção não pode e nem deve ser entendida como espelho da realidade, ainda assim, ela comporta relações ideológicas que se dão no seio da sociedade. *The Mists* é lançado posteriormente ao desenrolar dos movimentos conhecidos ao longo da década de 1960 como Contracultura e o subsequente desenvolvimento do movimento feminista. O conceito de “contracultura” abrange tanto as lutas sociais por direitos civis, por parte dos negros norte-americanos, como os protestos contra a Guerra no Vietnã e os movimentos de mulheres (cf. SOIHET, 2005, p. 594). Segundo Toril Moi, inicialmente a luta feminina se deu ao lado desses dois primeiros grupos, passando a se dissociar deles e a formar seus próprios espaços de luta por liberação a partir da constatação de que elas permaneciam alijadas das decisões dentro das práticas desses movimentos. Além disso, as mulheres perceberam a ocorrência de práticas sexistas por trás desses discursos pretensamente igualitários (MOI, 2002, p. 22).

A crítica feminista se desenvolve após o desenrolar das lutas das mulheres por mudanças políticas e sociais, e pode ser vista como um de seus frutos. Em sua atuação, visando estender as demandas e buscas das ruas para o domínio da cultura, essa crítica buscou desconstruir a oposição até então existente entre os âmbitos político e estético na arte, ao apontar a não neutralidade do discurso. Abordando o modo pelo qual a tradição literária estivera sempre em domínio de mãos masculinas – como escritores e críticos da arte – a crítica feminista mostra como o cânone da literatura ocidental responde a julgamentos de valor empreendidos sempre por homens. Em resposta a esse cânone masculino, que exclui as mulheres, os esforços da crítica feminista voltaram-se para o estudo de textos produzidos por mulheres e para o resgate de escritoras esquecidas e/ou silenciadas. Tal ação de valorização da arte produzida por mulheres e de arqueologia da produção literária feminina, orientou-se pela busca de

[u]m *corpus* que constitua uma contra-tradição feminina ao cânone literário patriarcal, o cânone que é a própria literatura ocidental e que, uma vez iniciado em Homero, vem se desdobrando *ad infinitum* pelos séculos da História dessa metade do globo trazendo à luz nomes e obras que possibilitam a existência mesma do ideário e da arte ocidentais — Virgílio, Dante, Camões, Shakespeare, Goethe, etc. Kate Millett, Sydney Janet Kaplan, Ellen Moers, Patricia Meyer Spacks e Elaine Showalter, dentre outras, foram as pioneiras em abraçar essa complexa empreitada de voltar o olhar para o passado com os olhos de “uma nova perspectiva crítica”, os olhos do emergente Feminismo, em busca de uma outra tradição, uma tradição que fora silenciada pela tradição patriarcal e que, por isso mesmo, revela as convenções arbitrárias sobre as

quais o cânone foi construído e estabelecido (ROSSI, 2011, p.100).

Sandra Gilbert e Susan Gubar problematizam a ideia da formação de um cânone, em relação à escrita de escritoras do século XX, no livro *No Man's Land: the Place of the Woman Writer in the Twentieth Century* (1988). Sobre isso, ambas questionam – “o que exatamente é o cânone da literatura do século XX para as mulheres, dado que um número crescente delas entrou no mercado literário nos últimos cem anos e muitas reputações ainda estão em fluxo?”¹¹ (GILBERT; GUBAR, 1988, p. XI, grifo das autoras, tradução nossa).

Trazendo a escrita de autoria feminina para o âmbito acadêmico, sem se deixar limitar pelo cânone literário criado pelo patriarcado, a crítica feminista, entretanto, não deixou de estabelecer um novo cânone, ao selecionar determinados textos e escritoras para estudo, promovendo, por conseguinte, novas exclusões. A crítica feminista Elaine Showalter fala sobre isso na introdução da sua história literária feminista, *A Jury of her Peers*, publicado em 2009. Showalter disserta a respeito do esquecimento de escritoras importantes e do fato de elas não figurarem em compêndios literários. Segundo ela, isso é fruto de uma longa tradição de controle masculino da escrita – nos âmbitos tanto da criação como da crítica literária – e refletem a necessidade de que as escritoras sejam estudadas e julgadas por outras mulheres, e não por críticos homens (SHOWALTER, 2009, p. XV).

Sobre a noção de julgamento do texto de autoria feminina, Showalter aponta não existir um consenso dentro da crítica literária feminista. Inicialmente, ela fala de uma tendência de não aderência por parte das críticas feministas ao uso de formas masculinas de julgamento e enquadramento do texto literário

As críticas feministas também se perguntaram se as escritoras poderiam ser julgadas como artistas através de padrões tradicionais – e possivelmente masculinos –, como qualidade intelectual, força imaginativa, originalidade, domínio formal e técnico, e influência literária. Em vez de arriscar a criação de hierarquias entre as escritoras, julgando-as como "maiores" ou "menores", muitas acadêmicas feministas preferiram abolir completamente a história literária. Elas enfatizaram a importância cultural em vez da distinção estética, e afastaram-se do julgamento ou comparação literária em relação à história social. [...] Nos estudos de mulheres, a antologia enciclopédica da escrita feminina substituiu a história literária, que inevitavelmente faz seleções, distinções e julgamentos¹². (SHOWALTER, 2009, p. XV, tradução nossa).

¹¹No original: “what exactly is the canon of twentieth-century literature by women, given that increasing numbers of women have entered the literary marketplace in the last one hundred years and that so many reputations are still in flux?”

¹²No original: “Feminist critics have also wondered if women writers could be fairly judged as artists by such traditional and possibly male-defined standards as intellectual quality, imaginative force, originality, formal and technical mastery, and literary influence. Rather than risk creating hierarchies among women writers, judging them as “major” or “minor”, many feminist scholars preferred to abolish literary history altogether. They

Depois, Showalter aponta que essa visão não é única e se posiciona contrária a ela, declarando ter feito “uma história sobre a escrita de mulheres americanas com início, meio e fim” a partir de “seleções, distinções e julgamentos” (SHOWALTER, 2009, p. XV). Entendendo a tradição de textos de autoria feminina como resultado da relação das mulheres com o mercado literário e da influência literária, e não de qualquer diferença sexual essencial, Showalter se interessa em estudar a relação desses textos com as pressões exercidas sobre as mulheres – para levarem uma vida privada e não pública, e para se adequarem às normas e expectativas culturais – e estabelece padrões de valor, ao entender que os julgamentos não podem deixar de ser feitos, pois

Embora eu esteja ciente de que os juízos literários são subjetivos e refletem gostos críticos e valores temporais em vez de estabelecer monumentos eternos e imutáveis de excelência, ainda acredito que tais julgamentos são parte dos argumentos em curso de uma cultura que precisa ser compartilhada e tornada pública¹³. (SHOWALTER, 2009, p. XVII, tradução nossa).

Toril Moi apresenta uma visão problematizadora e destoante da fala de Showalter, ao apontar que de nada adianta a escritora ser julgada por críticas mulheres se os critérios para tanto – e a proposição de um novo cânone, ainda pautado em noções de valor tradicionais das produções artísticas – permanecerem patriarcais, uma vez que o julgamento de valor estético é relativo historicamente e não pode ser visto separadamente do valor político (MOI, 2002, p. 84). Moi argumenta que Showalter combate o cânone masculino e legitima a criação de um feminino, em vez de problematizar a própria existência do cânone. Ela chama a atenção para o fato de, sendo duas bandeiras da crítica feminista a desconstrução da oposição entre o político e o estético e a denúncia do fato da não neutralidade do discurso, essa crítica pode perder sua credibilidade se não lidar com noções patriarcais da crítica cultural acerca de uma pretensa ideia de “valores-livres” – pois a existência de um cânone não deixa de ser uma forma de manutenção de práticas e ferramentas patriarcais (MOI, 2002, p. 84-85).

A crítica feminista, para Moi, não necessita criar um novo cânone, dado que ele pode ser tão repressivo como o anterior. A manutenção do cânone corresponde a mais uma

emphasized cultural importance rather than aesthetic distinction, and moved away from literary judgment or comparison toward social history. [...] In women’s studies, the encyclopedic anthology of women’s writing has replaced the literary history, which inevitably makes selections, distinctions, and judgments”.

¹³ No original: “Although I am aware that literary judgments are subjective, and that they reflect critical tastes and temporal values rather than establish eternal and unchanging monuments of excellence, I still believe that such judgments are part of the ongoing arguments of a culture which need to be shared and made public”.

das formas da preservação e continuidade do humanismo que, segundo Moi, está a serviço do patriarcado. Manter o cânone, portanto, significa perpetuar e não desconstruir o paradigma patriarcal. A noção de um cânone literário implica a ideia da escolha de obras consideradas representativas. Tais escolhas foram feitas historicamente por homens brancos, burgueses e ocidentais. O que deveria ser feito, de acordo com ela, é o questionamento da própria ideia da construção de um cânone e a noção de não neutralidade diante do estabelecimento de critérios de valor e de relevância – sem deixar de considerar como noções tais quais estética, história e tradição são patriarcais (MOI, 2002, p. 81).

Enquanto o cânone patriarcal silenciou, esqueceu e excluiu as escritoras mulheres, ao longo da história, a seleção feita por Showalter e por outras críticas feministas também efetua exclusões. Mesmo tendo inovado a Matéria da Bretanha, a autora de *The Mists* está entre as escritoras preteridas. Esse romance é pouco estudado em âmbito acadêmico e costuma ser visto como obra “menor” devido à sua relação com o sucesso comercial obtido e em virtude das temáticas abrangidas de fantasia e do maravilhoso. O estudioso Aparecido Donizete Rossi observa como a academia se esquivava em lidar com obras de fantasia e ficção fantástica. Abordando o universo de Harry Potter e ampliando o escopo para outras produções artísticas similares, Rossi aponta que

[p]assados vinte anos de sua existência, não há livros ou artigos publicados em periódicos qualificados que se debrucem, em sua integridade, sobre quaisquer aspectos do universo de Harry Potter. Esse silêncio parece ser, talvez, resquício da interdição ao qual o fantástico, o gótico e as ficções do insólito foram submetidos durante décadas, por puro preconceito, pelo meio acadêmico nacional: sobre Harry Potter, fantástico, gótico, ficção científica, cyberpunk, realismo mágico, slipstream, etc. (ROSSI, 2019, p. 215-216).

O sucesso de público, não raro conquistado por essas obras, figura como outro fator motivador do desprezo da academia. Consideradas como “mero produto de uma indústria cultural deletéria e perigosa à aura da Arte – ainda que a ideia de aura já tenha sido estilhaçada, de maneira irreversível, por Walter Benjamin na década de 1930” (ROSSI, 2019, p. 241), a crítica opta por não lidar com esse tipo de obra e nem sequer efetua uma análise textual para justificar a sua recusa e ressalva.

O arrolamento feito da fortuna crítica de Bradley apontou para uma quase inexistência de estudos sobre a autora e sua obra. Esse é outro ponto em comum entre essa escritora e Thomas Malory – ambos não só são figuras importantes dentro da Matéria da Bretanha, como são negligenciados em estudos acadêmicos sérios. Como já dito, ela permanece pouco estudada na academia. Sua presença em compêndios literários acontece

mais por alusão do que por análises de seus textos. Os poucos estudos existentes referem-se majoritariamente ao romance *The Mists of Avalon*.

Os livros em língua inglesa levantados, com informações sobre Bradley, remetem ao já citado *The Cambridge Companion to the Arthurian Legend* (2009) e ao *Marion Zimmer Bradley: starmont reader's guide* (1985), de Rosemarie Arbur. Além dessas duas obras, o catálogo empreendido também identificou alguns artigos acadêmicos na plataforma de periódicos acadêmicos JSTOR. Com exceção de um único texto publicado em 1980, desta forma anterior ao lançamento de *The Mists*, que aborda o universo de Darkover criado pela escritora, os outros artigos encontrados versam apenas sobre a nova versão arturiana criada por Bradley: Paxson (1999), Fuog (1991), Noble (1994).

O *Cambridge Companion to the Arthurian Legend* é dividido em duas partes. A primeira parte, com sete capítulos, traz a evolução da lenda a partir de divisões cronológicas. Nessa seção, *The Mists* é brevemente mencionado no capítulo acerca das produções arturianas dos séculos XX e XXI. Norris Lacy, autor do texto, dispõe que no século XX os romances com foco em personagens femininas ou com o ponto de vista da mulher deixam de ser escassos e se tornam um dos maiores desenvolvimentos da ficção arturiana do período. *The Mists* é apontado como o romance mais conhecido e representativo dessa tendência de focalização do feminino. De acordo com Lacy,

O romance, que tem sido mais frequentemente caracterizado como ficção feminista, oferece uma visão diferenciada das personagens femininas, mulheres complexas entre as quais nem todas são virtuosas e admiráveis. Além da perspectiva feminina, a característica mais fascinante do romance é a conjunção ou conflito entre a cultura pagã tradicional e a nova fé cristã¹⁴. (LACY, 2009, p. 125, tradução nossa).

A segunda parte do compêndio traz seis capítulos, cada qual com uma temática arturiana distinta. Bradley e *The Mists* são mencionados em cinco deles, porém, apenas em um há uma análise, embora curta, do romance – o estudo do imperialismo arturiano, promovido por Andrew Lynch.

Tematizando a problematização dos ideais contidos na lenda arturiana, Elizabeth Archibald aponta ocorrer no século XX a ascensão de releituras arturianas com protagonistas mulheres. Archibald afirma que a escolha de Bradley em trazer Morgana

¹⁴ No original: “The novel, which has most often been characterised as feminist fiction, offers a nuanced view of the female characters, complex women not all of whom are virtuous and admirable. Apart from the female perspective, the most fascinating feature of the novel is the conjunction or conflict of the traditional pagan culture and the new Christian Faith”.

como protagonista é subversiva, bem como também o é a técnica de não narrar qualquer episódio da história que não pudesse ser testemunhado por uma personagem mulher. Isso traz, na perspectiva dessa pesquisadora, uma mudança na natureza da história, além de pôr em relevo os preconceitos literários do passado. Ela fala, também, do conflito desenvolvido entre Morgana e Artur – simbolizando o embate entre a adoração da Deusa Mãe com o cristianismo patriarcal (ARCHIBALD, 2009, p. 150).

Dissertando acerca dos temas do amor e adultério na lenda arturiana, Peggy McCracken apenas menciona *The Mists* brevemente, usando esse romance como um “proeminente exemplo” da importância que Mordred passa a ter em algumas produções arturianas modernas (MCCRACKEN, 2009, p. 192).

Corinne Saunders, escrevendo sobre religião e mágica na lenda arturiana, relaciona a mágica presente em *The Mists* com o universo celta, “em particular com as sacerdotisas do antigo culto da Mãe Terra, e seus poderes que se opõem a um cristianismo rigoroso e patriarcal”¹⁵ (SAUNDERS, 2009, p. 216, tradução nossa).

Tratando da geografia arturiana, Robert Allen Rouse e Cory James Rushton afirmam que os movimentos de Wicca e de espiritualidade feminina do século XX foram fortemente influenciados pelo sucesso de *The Mists* – obra que traz o cristianismo como intolerante e fundamentalista (ROUSE; RUSHTON, 2009, p. 230).

Andrew Lynch, como já dito, traz uma breve análise de *The Mists* em seu capítulo sobre o imperialismo na lenda arturiana. Ad Putter e Elizabeth Archibald, organizadores do livro, resumem a visão de Lynch sobre o texto de Bradley como sendo “a luta entre pagãos e adoradores da deusa por um “império religioso”¹⁶ (PUTTER; ARCHIBALD, 2009, p. 12, tradução nossa).

Lynch inicia sua fala efetuando um breve resumo do enredo do romance – a luta entre os bretões contra os invasores saxões, a religião da Deusa na Bretanha, tutelada pelas sacerdotisas de Avalon e o juramento e a traição de Artur para com a Ilha Sagrada – declarando que Bradley se vale dos eventos presentes em *Le Morte D’Arthur*, dessa vez, narrados por uma “testemunha hostil”, Morgana, que usa seus poderes narrativos para criar a impressão de que a versão clássica da história que se propõe a contar não é confiável, por ser ideologicamente comprometida. Segundo Lynch, os leitores podem ir além da tradição patriarcal arturiana, levados pela narração de Morgana, para “ver o que realmente aconteceu” (LYNCH, 2009, p. 184).

¹⁵ No original: “In particular to the priestesses of the ancient cult of the Earth Mother, and its powers are opposed to a harsh, patriarchal Christianity”.

¹⁶ No original: “The struggle is between pagans and goddess-worshippers for ‘religious imperium’”.

De acordo com o pesquisador, o romance mostra a luta por um império religioso entre os seguidores da Deusa Mãe – princípio feminino dominante – e os adeptos do cristianismo patriarcal. Por fim, diante da invasão saxã e do triunfo da misoginia cristã, floresce uma “compreensão antropológica” de que todas as religiões são uma só e tudo decorre da vontade inescrutável da Deusa (LYNCH, 2009, p. 185). A partir desse entendimento, Lynch desenvolve sua crítica ao romance e afirma que Bradley – assim como Mark Twain – rompe com uma tradição positiva acerca da figura de Artur e mostra suas falhas, mas, ao mesmo tempo, o romance não sai do âmbito de personagens pertencentes à nobreza. Além disso,

Enquanto luta contra as barreiras tradicionais ao poder feminino, sua história insiste em um essencialismo de gênero tradicional baseado em funções reprodutivas [...]. O império da masculinidade parece espelhado, não combatido, pela estrutura de Avalon com sua ideia de “sangue real” e a presença da “Senhora”. [...] A história ainda parece ligada à ideia de que todas as coisas são destinadas a ser como são, que o curso do *imperium* mundano não é meramente sujeito a contingência histórica, mas providencial e inevitável. Nesse ponto, Bradley permanece em acordo com seus antepassados arturianos conservadores¹⁷. (LYNCH, 2009, p. 185, tradução nossa).

O segundo livro citado, *Marion Zimmer Bradley: starmont reader's guide* (1985), de Rosemarie Arbur, traz informações biográficas sobre a vida e a carreira de Bradley. A atenção maior é dada para as obras do universo de Darkover, com um mapa desse planeta e sugestões sobre a pronúncia da língua dali. Para elaborar sua pesquisa, Arbur contou com o auxílio de Bradley – o que tornou seu levantamento de aspectos biográficos e bibliográficos bastante acurado. Como a própria ideia de um guia de leitura implica, a pesquisa se limita a dissertar sobre a vida e a obra da escritora sem, todavia, trazer análises para o material abordado. Arbur efetua algumas tentativas embrionárias de crítica dos romances elencados, porém, a prática não passa de afirmações sem maior aprofundamento analítico. Dando maior ênfase à produção de Bradley na seara da ficção científica, as obras de fantasia são brevemente descritas, focalizando aspectos do enredo.

Continuando a análise do material levantado, por ocasião da pesquisa feita quanto à fortuna crítica de Bradley, passaremos a analisar o tratamento dispensado à autora e ao romance

¹⁷ No original: “Yet while she strives against traditional barriers to female power, her story insists on a traditional gender essentialism based on reproductive functions [...].The empire of masculinity seems mirrored, not countered, by the structure of Avalon with its “royal blood” and “Lady”. [...] The story still seems attached to the idea that all things are meant to be as they are, that the course of worldly imperium is not merely subject to historical contingency, but providential and inevitable. In that, Bradley remains at one with her conservative Arthurian forebears”.

The Mists nos artigos presentes na plataforma JSTOR.

Diana Paxson publica, na revista especializada *Arturiana*, um interessante artigo intitulado “Marion Zimmer Bradley and *The mists of Avalon*”. Nesse texto, lançado no mesmo ano da morte de Bradley, Paxson – sua cunhada e colaboradora literária – declara buscar descrever as raízes biográficas que expliquem o uso do espiritualismo feminino e o misticismo presente em *The Mists* (PAXSON, 1999, p. 110). Apesar de resvalar muitas vezes em análises superficiais do romance, pautadas puramente em dados biográficos, Paxson fornece informações importantes sobre a vida de Bradley e as condições de produção de *The Mists*. A ideia principal do artigo parte da noção de que o conhecimento dos interesses e do contexto do autor no momento de produção de sua obra pode ajudar a entender as origens e significados dos elementos ali presentes (PAXSON, 1999, p. 110).

A partir dessa premissa, Paxson passa a listar acontecimentos importantes da vida de Bradley, aliando-os com episódios de *The Mists*. Vários exemplos são dados ao longo do texto. Alguns deles se destacam: aos 13 anos, Bradley cuidou de seu irmão caçula e isso teria, segundo Paxson, espelhado algumas atitudes de Morgana em relação a Artur; na adolescência, ela se sentia estranha aos hábitos e comportamentos das outras meninas da sua idade – que, nos dizeres de Paxson, buscavam marido, enquanto a atenção de Bradley se voltava para a ficção científica, o que teria relação com o desconforto de Morgana perante as mulheres da corte (PAXSON, 1999, p. 111), etc. Ao salientar que a escritora inseriu experiências pessoais no romance, Paxson parece relacionar Morgana como uma espécie de *alter ego* de Bradley, ao afirmar que muitos comportamentos dessa personagem têm origem na vida da artista.

James Noble, em seu artigo “Feminism, Homosexual and Homofobia em *The Mists of Avalon*”, analisa Lancelote e o desenvolvimento da homossexualidade dessa personagem no romance. Mostrando como, em sua primeira aparição, o jovem manifesta uma orientação heterossexual, ao exprimir atração física por Morgana e lamentar que a prima fosse uma sacerdotisa prometida à Deusa Mãe, Noble afirma ser possível ao longo de *The Mists* depreender o conflito que o cavaleiro tinha com a Deusa, em virtude da relação turbulenta com Viviane – sua mãe autoritária (NOBLE, 1994, p. 289).

Esse pesquisador aventava a partir da perspectiva de Bradley sugerir a inabilidade de Lancelote em se relacionar com as mulheres como fruto da relação problemática com a mãe (NOBLE, 1994, p. 289). Indo além, Noble postula que Bradley esteve perto de corroborar uma visão freudiana e homofóbica da homossexualidade como sendo um “problema” originado de uma experiência infantil castradora com a mãe. Porém, segundo ele, a escritora

acabou optando por enveredar por outra direção, com a declaração feita por Lancelote para Morgana quanto à sua orientação sexual (NOBLE, 1994, p. 291).

Noble indica uma inovação empreendida por Bradley, comumente despercebida pela crítica: o motivo de Lancelote não deixar a corte não decorre de qualquer ideal cristão ou de fidelidade ao senhor – como na tradição – em vez disso, é por não conseguir se afastar de Artur que o cavaleiro permanece em Camelot (NOBLE, 1994, p. 291). Ele também afirma que a escritora merece o crédito por ter desfeito a imagem do homem bonito e viril como um indivíduo exclusivamente heterossexual, bem como por ter se esforçado para criar uma alteridade sexual para Lancelote – ainda que não tenha desenvolvido sua homossexualidade e nem subvertido estereótipos e preconceitos culturais (NOBLE, 1994, p. 295). Noble, contudo, é incisivo ao apontar a sugestão de Bradley sobre o cavaleiro encontrar a paz ao se tornar padre como sendo uma nova repressão sexual.

Karen Fuog, por outro lado, buscou analisar a trajetória da personagem Nimue em seu artigo “*Imprisoned in the phallic oak: Marion Zimmer Bradley and Merlin’s seductress*”. Inicialmente, Fuog problematiza o epíteto de romance feminista conferido para *The Mists*. Segundo ela, ainda que o livro tenha temas feministas – desmistificando a sexualidade feminina e dando poderes para as mulheres – ele ainda possui muitos episódios que trazem uma semelhança perturbadora com outra releitura arturiana extremamente misógina – *Idylls of the King*, de Alfred Tennyson (FUOG, 1991, p. 73). A pesquisadora afirma que, mesmo devendo se levar em conta o fato de Bradley lidar com uma tradição que possui partes fixas, o episódio da sedução do Merlin Kevin, por parte de Nimue, ainda mantém ressonâncias patriarcais no texto e ameaça a noção de um projeto plenamente feminista (FUOG, 1991, p. 74). Para Fuog, lidar com mitos e estruturas patriarcais, como é o caso das lendas arturianas, limita a escritora e aprisiona os textos feministas dentro de estruturas fálicas. A proposta apresentada por ela é a da criação de obras feministas que desenvolvam novos mitos e estruturas literárias (FUOG, 1991, p. 87).

Além desses estudos citados, Bradley também é mencionada em outra obra de crítica literária feminista. Sandra Gilbert e Susan Gubar, ao escreverem uma história literária sobre as escritoras do século XX, citam brevemente Bradley no primeiro volume de seu *No Man’s Land: the Place of the Woman Writer in the Twentieth Century*. Apesar desse livro ter sido publicado em 1988, após o lançamento e sucesso de *The Mists*, Bradley é descrita como uma escritora de ficção científica e o texto menciona somente *The Shattered Chain* (1976), uma obra do universo de Darkover sobre um grupo de amazonas livres dentro de uma sociedade em que as mulheres viviam acorrentadas e submissas aos maridos.

No Brasil, o interesse pelo estudo acadêmico da obra de Bradley parece estar crescendo nos últimos anos: alguns artigos acadêmicos, monografias de conclusão de curso e dissertações de mestrado foram produzidas ao longo dessa década. Entre os temas abordados nesses trabalhos, a ênfase recai na análise da valorização do feminino na lenda arturiana e da presença da Deusa e do paganismo em *The Mists*.

O levantamento dos (poucos) textos que dissertam acerca de Marion Zimmer Bradley e seu *The Mists of Avalon* revela elementos recorrentes na crítica: os aspectos mais comuns fazem referência ao uso inovador do protagonismo feminino e dos elementos de liberação das mulheres; há, também, a observação do tratamento dado ao embate entre paganismo e cristianismo no romance. Uma terceira vertente da crítica, observada em autores como Fuog (1991), Noble (1994) e Lynch (2009), levanta e questiona a presença de elementos patriarcais dentro da nova leitura de Bradley - comumente intitulada como um romance feminista. Dentro do recorte proposto nesse presente trabalho, a análise do revisionismo crítico da tradição empreendido por Bradley através da desleitura das formas de representação do feminino e dos elementos míticos arturianos, não será possível o exame da ocorrência e das significações dos ecos patriarcais em *The Mists*. Ainda assim, reconhecemos a importância do desenvolvimento de estudos nesse âmbito – algo que ainda pretendemos desenvolver em estudos futuros.

A análise da (parca) fortuna crítica de Bradley, indica que essa escritora conseguiu imprimir sua marca na tradição arturiana, porém, ao mesmo tempo, ela não figura como um dos “grandes” artistas – todos masculinos – que lidaram com a Matéria da Bretanha. A presença de suas produções artísticas nos estudos de crítica literária se dá mais por alusão que por meio de análises cuidadosas e seu nome aparece atrelado à Matéria da Bretanha em virtude do tratamento original dado por ela aos aspectos da lenda em *The Mists*¹⁸. O uso da narração, do protagonismo e da perspectiva feminina no romance, foi importante para legar novas formas de representação do feminino para as gerações posteriores.

É interessante notar que a crítica de maior impacto¹⁹ de *The Mists* é produzida antes do enorme sucesso conquistado pelo romance dentro e fora do solo norte-americano – e pode ser entendida como mola propulsora para sua ascensão no mercado. Trata-se de uma resenha publicada pouco depois do lançamento do livro. O romance foi editado nos Estados Unidos originalmente em fins de 1982. No dia 30 de janeiro de 1983, o importante jornal norte-

¹⁸ Um exemplo pode ser observado, como já dito anteriormente, com o livro *The Cambridge Companion to the Arthurian Legend* (2009). Bradley aparece citada – e *The Mists* é brevemente analisado – em vários capítulos do compêndio.

¹⁹ No sentido de ter sido lida por um grande número de pessoas.

americano *The New York Times* publicou uma resenha de *The Mists* com dizeres extremamente favoráveis. Duas semanas depois, o romance constava na lista dos mais vendidos desse mesmo jornal – um índice importante dos hábitos de leitura estadunidenses – lá permanecendo por várias semanas. Com a forte aceitação do público e grande número de vendas, *The Mists* foi traduzido e editado em vários lugares do mundo e conquistou um grande sucesso também fora do país, tornando-se um best-seller mundial. Como efeito desse sucesso, traduções de outras produções literárias de Bradley – sobretudo aquelas relacionadas com Darkover – passaram a ser editadas em muitos países.

Pensando na influência da resenha do *The New York Times* para o sucesso da obra, não se pode deixar de pensar que resultou, também, num dado modo de leitura do romance. A partir dos pressupostos contidos na resenha, desenvolveu-se todo um “horizonte de expectativas” nos leitores. Sobre esse conceito, Hans Robert Jauss postula,

O horizonte de expectativa de uma obra, que assim se pode reconstruir, torna possível determinar seu caráter artístico a partir do modo e do grau segundo o qual ela produz seu efeito sobre um suposto público. Denominando-se distância estética aquela que medeia entre o horizonte de expectativa preexistente e a aparição de uma obra nova – cuja acolhida, dando-se por intermédio da negação de experiências conhecidas ou da conscientização de outras, jamais expressas, pode ter por consequência uma “mudança de horizonte” -, tal distância estética deixa-se objetivar historicamente no espectro das reações do público e do juízo da crítica (sucesso espontâneo, rejeição ou choque, casos isolados de aprovação, compreensão gradual ou tardia). (JAUSS, 1994, p. 31).

Ainda de acordo com Jauss, o conceito de “horizonte de expectativas” não implica o gostar ou não de uma obra, mas no modo como há uma produção de efeito sobre um suposto público: como uma leitura “autorizada” cria um horizonte de expectativas na recepção (JAUSS, 1994, p. 31).

Como já apontado, o *The New York Times* é um veículo importante de comunicação tanto nos Estados Unidos como fora do país. A leitura que o jornal produziu sobre *The Mists* foi das melhores possíveis e influenciou num determinado tipo de recepção pelo público leitor. Este último acaba recebendo a obra como algo já lido, de maneira positiva. Assim, o horizonte de expectativas, ou seja, a forma como a obra atende, supera ou decepciona as expectativas do público, é previamente condicionada à leitura de uma “autoridade literária”. Tal autoridade produziu um efeito inegável no público leitor e sua leitura “autorizada” foi responsável pela criação de um horizonte de expectativas em relação às benesses que apontava existir na obra. Mais do que somente reconhecer e levantar a

origem de fomento desse horizonte de expectativas, é enriquecedora a prática de interpretar esse “já lido”.

Bradley, até então autora de ficção científica, conquista notoriedade mundial como escritora de literatura de fantasia com a publicação desse romance. Tal fato pode ter repercutido entre os seus leitores antigos – que dentro do horizonte de expectativas existente esperavam sempre pelo lançamento de obras com o universo da ficção científica – mesmo assim, por esse círculo de leitores ser restrito, não houve empecilhos para o advento de *The Mists* passar a ser lido como o livro novo de uma autora nova. Isso ocorre, pois, os novos leitores conquistados por Bradley, com o lançamento do romance, não tinham rotulado a escritora num outro estilo de escrita. Assim sendo, não houve choque no horizonte de expectativas.

A resenha do *The New York Times* não só influenciou numa leitura positiva do romance, como também chamou a atenção do leitor para determinados aspectos ali presentes. Sua crítica relacionou o livro com a tradição arturiana precedente, buscando apontar seus pontos inovadores – sobretudo a ideia da diferença a partir do trato dispensado ao elemento feminino. Iniciando sua crítica com os dizeres de ser a figura mítica do rei Artur uma forma de captura da imaginação e idealização inglesa do sonho de um grande império, o texto afirma que tal ideia de um império britânico é relacionada com duas obras canônicas, “dois épicos nacionais”, em períodos diferentes, com releituras para a Matéria da Bretanha: *Faerie Queene*, de Edmund Spenser, e *Idylls of the King*, de Alfred Tennyson. Também são citadas outras releituras famosas para o mito arturiano: de Chaucer a Mark Twain, Mary Stewart e T. H. White. Na sequência, é feita uma alusão ao fato de que tradicionalmente as histórias sobre Artur têm início a partir do desejo masculino, como em *Arthur Rex*, de Thomas Berger, e *Le Morte D’Arthur*, de Thomas Malory. O desejo nesses dois livros é o mesmo: o rei Uther, enamorado pela bela Igraine, luta com seu marido, o duque Gorlois, para tê-la. Após apontar os textos de maior renome do ciclo arturiano em língua inglesa, a crítica apresenta *The Mists*, já de início, como destoante da tradição, apontando sua particularidade.

Em “*The Mists of Avalon*”, a reimaginação monumental das lendas arturianas de Marion Zimmer Bradley, a história começa diferente, nos estágios tardios do desejo feminino e da escolha moral, até mesmo mítica. Ao adentrar esse mundo, através das brumas de Avalon, vemos a saga a partir de uma perspectiva nada tradicional: nem a de Arthur, nem a de Lancelote, nem a de Merlin. Vemos a criação de Camelot a partir do ponto de vista de suas principais mulheres – Viviane, Gwenhwyfar, Morgana e Igraine. Essa, a

história arturiana não contada, não é menos trágica, mas ganhou uma coerência mítica; lê-la é uma experiência tocante e, às vezes, inquietante²⁰. (ARTHUR'S Sister's Story, 1983, tradução nossa).

A escolha e a ação, aponta a resenha, partem sempre do feminino. É uma mulher, Viviane, a Dama do Lago e Senhora de Avalon, quem trama a aproximação de Igraine e Uther, a fim do nascimento de Artur, o futuro rei, que deveria se manter fiel a Avalon num contexto de ascensão do Cristianismo. São duas mulheres, Morgana e Gwenhwyfar, as semeadoras da futura tragédia. As quatro heroínas do romance, Viviane, Morgana, Igraine e Gwenhwyfar, são todas mulheres. Há, também, menção à grande ironia construída pela autora no episódio em que, na versão tradicional, o Espírito Santo desce sobre os homens e convoca os cavaleiros a buscarem o Santo Graal, mas é transformado por Bradley na manifestação da Deusa e na dispersão dos cavaleiros pelo mundo, deixando o rei sozinho, como castigo pela traição cometida por ele contra Avalon. A obra é classificada como uma realização impressionante não só pela recriação da Matéria da Bretanha, mas também, por causar ansiedade no leitor diante de Morgana, a grande tecelã que constrói, enquanto narradora, as teias mágicas e os fios de interligação da história, tal qual Penélope²¹, enredando, criando, tecendo a partir do seu ponto de vista. Por fim, instiga o leitor a conhecer a versão de Bradley do mito ao apontar que, reescrevendo a lenda arturiana a partir de uma perspectiva feminina, a autora consegue captar o que já aparecia veladamente nas obras anteriores: a grande importância da figura de Morgana no ciclo. Pode-se notar que os dizeres da resenha aludem ao enredo do romance e como ele difere da tradição arturiana – sempre focada nas personagens masculinas. O próprio título da resenha “*Arthur's sister's story*” remete à alta relevância das personagens femininas nessa releitura.

A resenha, como já dito, deu origem à criação de um determinado horizonte de expectativas combinado a uma forma previamente determinada de ler o romance. Foi projetado um modo primário de entender a obra e, a partir dessa forma específica de leitura, outras se desenvolveram. Com isso, notamos a grande influência de tal texto sobre a recepção do romance, sobretudo em âmbito não acadêmico, o que torna importante a

²⁰ No original: “In “The Mists of Avalon”, Marion Zimmer Bradley’s monumental reimagining of the Arthurian legends, the story begins differently, in the slow stages of female desire and of moral, even mythic, choice. Stepping into this world through the Avalon mists, we see the saga from an entirely untraditional perspective: not Arthur’s, not Lancelot’s, not Merlin’s. We see the creation of Camelot from the vantage point of its principal women – Viviane, Gwynyfar, Morgaine and Igraine. This, the untold Arthurian story, is no less tragic, but it has gained a mythic coherence; reading it is a deeply moving and at times uncanny experience”.

²¹ A resenha faz alusão à personagem da Odisséia, de Homero. Penélope é aquela que tece a mortalha do sogro Laertes como um ardil para não se casar novamente, enquanto esperava o regresso do esposo Odisseu, que havia ido lutar na Guerra de Tróia.

retomada dos aspectos ali levantados sobre *The Mists*.

A resenha disserta acerca de quatro elementos identificados no romance. O primeiro deles, a questão da releitura, desenvolve-se paralelamente ao segundo, a valorização do feminino. O texto enfatiza o modo pelo qual Bradley contraria o que se esperaria habitualmente de uma releitura arturiana: em vez de tratar das personagens masculinas e seus feitos – o que gerou uma forma tradicional por excelência de se ler o mito arturiano desde a sua gênese – as personagens femininas, as “Irmãs de Artur” mencionadas no título do texto, ganham destaque, abrindo espaço para uma nova chave de leitura, com foco no elemento feminino. Não obstante, ao abordar a releitura sem problematizar a sua ocorrência, limitando-se a apontar que os episódios presentes no romance dizem respeito às mulheres em torno de Artur, a resenha direciona o olhar apenas para mudanças e permanências em nível de enredo. O perigo dessa forma de abordagem do texto revisionista é o de fomentar somente comparações entre a obra nova e a tradição, a fim de se verificar o grau de “fidelidade” da nova leitura, ou, em caso de inovações, ater-se a enumerar as diferenças desenvolvidas no novo texto sem, contudo, atentar para os sentidos dessa diferença e do fato de que toda reescritura ocorre dentro de um novo contexto histórico-social – fazendo com que tudo desse novo signifique. Perde-se, com isso, toda a possibilidade de se aprofundar a interpretação e desvendar não só as novas ocorrências, como também os sentidos por trás delas.

Por mais que se leve em conta o fato de a nova leitura empreendida por Bradley se dar a partir da emergência do feminino, numa tradição lendária até então estritamente masculina, tal ocorrência só é mencionada. A resenha perde a oportunidade de traçar um paralelo entre a inovação presente em *The Mists* com as novas formas de representação do feminino que abundam no século XX – como uma resposta à hegemonia patriarcal vigente desde o início da tradição literária ocidental.

Também relacionado à releitura e à emergência do feminino, temos o terceiro elemento – o protagonismo e importância da personagem Morgana em *The Mists*. A resenha classifica o romance como uma “realização impressionante” não só por se tratar de uma releitura bem-sucedida da Matéria da Bretanha, mas também, por dar destaque a essa personagem, que já causava inquietação em outras leituras anteriores. Esses dizeres abrem espaço a interpretações direcionadas para a análise das personagens femininas – principalmente Morgana.

O quarto elemento diz respeito à presença do divino no aspecto feminino, que é exemplificado na resenha pelo episódio de ressignificação do Pentecostes e do Santo Graal

na lenda. A quebra de expectativa se dá pela inserção da figura da Deusa Mãe como a responsável pela visão sagrada dos cavaleiros e as expedições pela busca do Graal. O elemento não cristão torna-se predominante numa lenda que tradicionalmente é vista a partir da ótica do cristianismo.

A resenha do *The New York Times* pode ser vista como o instrumento de intermédio entre os dois lados da recepção de Bradley – ela ajuda a inserir a escritora no cânone arturiano, ao salientar os aspectos inovadores de *The Mists*, ao mesmo tempo em que atinge um público leitor não especializado. Os quatro componentes do romance postos em relevo pela resenha – a releitura, o protagonismo das mulheres, o estudo das personagens e o sagrado feminino –, não relacionam, entretanto, os pontos inovadores do romance com o seu momento de produção.

O desenvolvimento da perspectiva feminina não é acidental, como nada é sem propósito em se tratando de um texto literário – e nem é algo restrito à escrita de Bradley. Está antes intimamente relacionado com o contexto de produção do romance. A autora escreve *The Mists* logo após o desenrolar da segunda onda do feminismo, momento em que “não se render torna-se mais do que nunca uma possibilidade sobre a qual as escritoras podem sonhar”²² (GILBERT; GUBAR, 1988, p. 115, tradução nossa). De acordo com as críticas feministas Sandra Gilbert e Susan Gubar, nesse período,

[é] especialmente na ficção científica, fantasia e poesia lírica - gêneros que liberam a imaginação política para se considerar o possível em vez do provável - que as mulheres literárias, desde escritoras de ficção científica como Marion Zimmer Bradley, James Tiptree, Jr. e Joanna Russ, as fantasistas Angela Carter e Maxine Hong Kingstone, até as poetisas Adrienne Rich, Diane Wakoski e Susan Griffin, constroem as análises sociais que essas autoras estão documentando e para imaginar um mundo em outro lugar onde tais leis seriam eterna e definitivamente revogadas²³. (GILBERT; GUBAR, 1988, p. 115-116, tradução nossa).

Diante de uma nova realidade sócio-histórica para a mulher, falar sobre o “possível”, o “outro lugar” onde as leis patriarcais não vigoravam, era algo que refletia, também, no cotidiano – onde a luta ainda começava a dar frutos. Enquanto os precursores de Bradley da seara da ficção científica protestavam em seus escritos contra leis fálicas, a escritora criava

²² No original: “not giving in becomes more than ever before a possibility about which women writers can dream”.

²³ No original: “it is particularly in science fiction, fantasy, and lyric poetry-genres which liberate the political imagination to consider the possible instead of the probable – that literary women from the science fiction writers Marion Zimmer Bradley, James Tiptree, Jr., and Joanna Russ, and the fantasists Angela Carter and Maxine Hong Kingstone, to the poets Adrienne Rich, Diane Wakoski, and Susan Griffin, build on the social analyses these writers are documenting and to imagine a world elsewhere in which such laws would be eternally and definitively repealed”.

novas culturas do possível – não só em *The Mists*, mas em livros de Darkover como *The Shattered Chain*, de 1976 – nas quais “as mulheres podem ser governantes poderosas ou rebeldes potentes”²⁴ (GILBERT; GUBAR, 1988, p. 117, tradução nossa). Quando Gilbert e Gubar apontam a noção de se trabalhar com o possível, elas se referem especificamente às obras de ficção científica de Bradley, não mencionam *The Mists* nem as outras obras de fantasia que a autora já tinha publicado até então. Ainda assim, a negação da autoridade patriarcal através da criação de realidades possíveis para o feminino passa a estar presente em toda a produção posterior de Bradley, seja em ficção científica, seja em fantasia.

Em *The Mists*, Bradley optou por lidar não somente com lendas e mitos em torno da Matéria da Bretanha. Ainda que não tenha feito um romance histórico, a escritora inseriu elementos factuais na narrativa, como as invasões saxônicas e as figuras históricas Patrício e Aureliano Ambrosius. Todavia, nos agradecimentos do romance, ela enfatiza como os elementos históricos utilizados serviram aos interesses de uma obra de ficção, deixando claro não ter se preocupado em fazer uma crônica do passado (BRADLEY, 1989a, p. 10). Ao fazer pesquisa, ela havia percebido que não seria possível seguir um lado totalmente factual dos dados se quisesse manter as ideias de base de seu projeto literário: o desenvolvimento das personagens e do ponto de vista e o universo feminino no ciclo arturiano (BRADLEY, 1991, p. 15). Bradley declarou não acreditar, como o fizeram Johann Jakob Bachofen e algumas feministas, já ter existido um matriarcado entre os povos pré-cristãos (BRADLEY, 1986), porém, se na História é questionável ter acontecido ou não uma realidade de mando da mulher, no romance, enquanto uma obra de ficção, a existência do matriarcado de Avalon – Ilha Sagrada que não faz parte integralmente do mundo dos homens – se coaduna com a ideia do lugar possível, o outro lugar, anteriormente citado. Em Avalon, que é um espaço sagrado de adoração da Deusa, o matriarcado pode existir. O desenvolvimento da Ilha enquanto uma sociedade matriarcal apartada do mundo dos homens serve para reafirmar valores femininos e enfraquecer os valores patriarcais. Quando o local de mando do masculino é separado, os homens não podem controlar as mulheres, daí o valor da existência de um lugar como Avalon dentro do projeto de desenvolvimento do feminino que ocorre em *The Mists*. Enquanto no mundo dos homens a mulher é governada, na Ilha Sagrada o mando é feminino e as sacerdotisas da Deusa buscam, inclusive, interferir no mundo do outro – o mundo do masculino.

Como dito, a pesquisa e composição da nova versão de Bradley para o ciclo arturiano, pautada no protagonismo feminino, é concomitante ao desenrolar da segunda

²⁴ No original: “women are either powerful rulers or potente rebels”.

onda do feminismo em solo norte-americano e o desenvolvimento cada vez maior da consciência e luta feminina. Bradley se inspirou em escritoras que haviam buscado lidar nos seus trabalhos artísticos com releituras da tradição literária e o seu universo mítico e simbólico, como Mary Renault e Dion Fortune – sendo que esta última não só procurou criar novas versões para histórias e lendas antigas, mas também, fez inovações nas representações do feminino na tradição²⁵. Assim, quando em *The Mists* vemos Morgana, a narradora-protagonista, reivindicando o direito de fala para a mulher – sempre silenciada ao longo da tradição literária – e cria todo um novo universo mítico, pautado no feminino, sua atuação vai de encontro ao que já se desenvolvia nas obras de outras escritoras.

²⁵ São da autoria de Dion Fortune os livros *The Sea Priestess* e *Moon Magic*. Nessas obras há a presença de Morgan Le Fay, filha adotiva de Merlin, que renasce trazendo para o mundo toda a sabedoria do mago através do poder da Deusa (cf. PAXSON, 1999, p.122). Fortune relaciona Morgana com Atlântida, a civilização perdida, e Bradley se inspira nessa ideia para criar a noção de reencarnações, que aparece em *The Mists* com as personagens Uther e Igraine rememorando vidas passadas como sacerdotes de Atlântida. É de Fortune, também, no livro *Glastonbury: Avalon of the heart* (1934), a concepção absorvida por Bradley, de que a Igreja dos padres está num mundo, e o Tor e o poço sagrado em outro, na Ilha Sagrada.

2. Desleitura, revisionismo e patriarcado

Mentiras repetidas à exaustão viram verdades.

Joseph Goebbels (?)

O que os sacerdotes não sabem, com o seu Deus Uno e a sua Verdade Única, é que não existe história totalmente verdadeira. A verdade tem muitas faces e assemelha-se à velha estrada que conduz a Avalon, o lugar para onde o caminho nos levará depende da nossa própria vontade e de nossos pensamentos [...]. Mas esta é a minha verdade; eu, que sou Morgana, conto-vos essas coisas, Morgana, que em tempos mais recentes foi chamada

Morgana, a Fada.

Marion Zimmer Bradley (1989a, p. 13)

A epígrafe de abertura do presente capítulo traz uma fala que costuma ser atribuída a Joseph Goebbels, Ministro da Propaganda na Alemanha governada por Adolf Hitler. Entretanto, mesmo para aqueles que nunca ouviram falar de Goebbels, a frase é certamente familiar. Transformou-se ao longo do tempo em provérbio. A incerteza quanto à origem dessa fala – teria sido mesmo proferida por Goebbels? – indica o quanto ela é pertinente: a repetição da autoria à exaustão a fez ser tomada por verdadeira. Além do mais, por ter sido o responsável pela máquina da propaganda nazista – grande manipuladora de ficções ideológicas veiculadas como verdades eternas –, a fala soa como algo facilmente relacionado a ele.

Mentiras repetidas à exaustão se cristalizam como verdades? Por mais tentador que seja responder a essa pergunta afirmativamente, dado que a repetição tem por costume a fixação de hábitos, não é tarefa simples fornecer um veredito. Isso ocorre pelo uso do conceito de “mentira”, que traz à luz inevitavelmente o seu antônimo, a noção de “verdade”. Nem sempre algo tido como verdadeiro no passado resiste à passagem do tempo, como podemos observar, por exemplo, no caso da proposição do útero errante, teoria veiculada em papiros egípcios de quase quatro mil anos atrás.

Em 1898, as investigações nas ruínas de Kahoun revelaram papiros datados, aproximadamente, de 1900 a.C., entre os quais alguns descrevendo quadros clínicos muito variados observados em mulheres, incluindo dores em diversos órgãos, e a impossibilidade de abrir a boca, caminhar e mexer as mãos. Embora não se constituíssem em uma categoria diagnóstica, os achados clínicos tinham em comum a etiologia, um deslocamento do útero. A tarefa terapêutica era simples: trazer de volta o órgão a seu lugar, o que seria conseguido através da inalação de substâncias fétidas, paralela à fumigação vaginal de substâncias perfumadas. (SCHMIDT, 2008, p. 3).

Dos postulados egípcios, que são assimilados depois pelo grego Hipócrates (c. V-IV a.C.), pai da medicina, o útero errante passa a ser visto não só como causador de dores e limitações físicas, mas como o causador da histeria, considerada por muito tempo como doença feminina. A própria palavra *histeria* indica tal relação, pois *hyster*, em grego, quer dizer útero. Somente há pouco mais de um século é que tais noções foram desacreditadas a partir das descobertas de Sigmund Freud (cf. SCHMIDT, 2008, p. 2-3). Assim, o que era tido como verdade foi esclarecido como não verdadeiro.

A própria ideia sobre o conceito de “verdade” deve ser problematizada – ela é universal? Ela pode ser neutra? Em épocas, contextos e culturas diferentes, a noção do que é verdadeiro não é singular. Michel Foucault, em *A ordem do discurso*, relaciona a vontade de verdade, que muda de época para época, com o desejo e o poder, e aponta que ela exerce nos discursos “uma espécie de pressão e como que um poder de coerção” (2014, p. 17). Isso indica que a vontade de verdade busca exercer um controle sobre o dito e as significações produzidas. Pensando novamente na fala sobre mentiras e verdades – seja ela de Goebbels ou não –, vemos que o modo pelo qual as narrativas circulam na sociedade influencia na vida de mulheres e homens.

Quando pensamos na ideia de verdade em relação à situação vivida pelas mulheres na arte e na cultura, a problemática é altamente complexa. Na sociedade patriarcal ocidental, a mulher esteve, historicamente, subjugada pela autoridade masculina sob diversos aspectos, mas sobretudo através da dimensão das formas simbólicas.

Também sempre vi na dominação masculina, e no modo como é imposta e vivenciada, o exemplo por excelência desta submissão paradoxal, resultante daquilo que eu chamo de violência simbólica, violência suave, insensível, invisível a suas próprias vítimas, que se exerce essencialmente pelas vias puramente simbólicas da comunicação e do conhecimento, ou, mais precisamente, do desconhecimento, do reconhecimento ou, em última instância, do sentimento. (BOURDIEU, 2016, p. 11-12).

O domínio não precisa ser sempre reafirmado, já que se mantém invisível, e, com isso, “a visão androcêntrica impõe-se como neutra e não tem a necessidade de se enunciar em discursos que visem a legitimá-la” (BOURDIEU, 2016, p. 22), de modo que o controle simbólico gera um fazer ver e um fazer crer e tem a força de confirmar ou transformar as visões de mundo existentes (cf. BOURDIEU, 2012, p. 7). É por meio do poder simbólico, um “poder invisível que só pode ser exercido com a cumplicidade daqueles que não querem saber que lhe estão sujeitos ou mesmo que exercem”, e sendo ele mesmo “uma forma transformada, quer dizer, irreconhecível, transfigurada e legitimada, das outras formas de

poder”, que o controle é exercido “sem dispêndio aparente de energia” (BOURDIEU, 2012, p. 7-8 e 15). No caso da dominação masculina, “a ordem social funciona como uma imensa máquina simbólica que tende a ratificar a dominação masculina sobre a qual se alicerça” (BOURDIEU, 2016, p. 22). A legitimidade da dominação, uma construção social arbitrária a partir da hierarquização dos sexos, passa a se naturalizar através da ação do poder simbólico, entretanto, o que assume caráter de eterno não deixa de ser senão “parte de um projeto de eternização que compete a instituições interligadas, tais como a Família, a Igreja, a Escola [...]”, resultando então na necessidade de “reinsserir na história e, portanto, devolver à ação histórica a relação entre os sexos que a visão naturalista e essencialista dela arranca” (BOURDIEU, 2016, p. 8).

Muito antes dos postulados de Pierre Bourdieu, a importância da análise da dominação simbólica para o entendimento do controle histórico de homens sobre mulheres não escapou às atenções da crítica feminista e de críticos da cultura que abordam a relação entre os sexos. Trinta anos antes do pensador francês, Kate Millett apontou que “a sociedade patriarcal está de tal forma enraizada que o tipo de estrutura que ela determina em ambos os sexos é talvez mais um hábito de espírito e um tipo de vida do que um sistema político determinado” (1974, p. 12). Ainda antes de Millett, Simone de Beauvoir, em *O segundo sexo* (1949), já trazia uma ampla análise de questões relativas à Biologia, à Psicanálise, ao materialismo histórico, aos mitos e à educação que norteiam o universo feminino. Sua fala, citada quase à exaustão desde sua ocorrência, sobre o fato de que no seu entendimento “ninguém nasce mulher, torna-se mulher” – sendo que o ser mulher se dá no “conjunto da civilização que elabora esse produto intermediário entre o macho e o castrado, que qualificam de feminino” (2016, p. 11) –, denota como a feminilidade é um construto social, que marginaliza a mulher e a coloca na posição do Outro. E a criação da alteridade feminina depende da ação masculina, pois para Beauvoir, “somente através da mediação de outrem pode constituir um indivíduo como um Outro” (2016, p. 11). Herdeiras de um pesado passado, as mulheres são revestidas com uma imagem do feminino que é socialmente criada, elas tornam-se mulheres através dessa visão ditada pelos homens sobre sua essência. A mulher representa, dentro desse discurso, a imagem da falta, mesma imagem da falha – não possui o pênis, portanto, é inferior ao homem.

A dominação masculina foi historicamente explicada como pertencendo à ordem natural. O argumento legitimador de tal relação diz respeito ao papel biológico da mulher na reprodução da espécie (cf. CAMPOS, 1994, p. 115), ideia que se corrobora e se amplia quanto se traz à baila os mitos patriarcais que sempre foram usados como justificativas para

a dominação dos homens sobre as mulheres ao longo do tempo – ser fisicamente mais fraca, ser mãe e ser esposa (cf. ROSSI, 2011, f. 74-76). Por meio da disseminação de tais ideias, os homens visavam controlar as mulheres, tidas por eles como seres inferiores. Fracas no físico e no intelecto e sujeitas à vulnerabilidade da gravidez, as mulheres deveriam ser protegidas e o casamento seria a satisfação dessas necessidades. O mito da maternidade é, dentre os três, aquele que sempre foi o de mais difícil desarticulação ao longo do tempo, já que somente a mulher concebe (cf. ROSSI, 2011, f. 75-76). Esse discurso mostrou-se de tal forma eficiente que permitiu ao patriarcado dominar a mulher desde a Pré-História. Contudo, a existência da maternidade e do casamento não constituiu um revés por eles mesmos. Antes, o problema se dá e se agrava por causa da “[...] *sacralização, naturalização e ideologização* a que [as instâncias da maternidade e do casamento] foram submetidas e transformadas pelo patriarcado, que as reificou de forma a torná-las únicas possibilidades de ser/existir dentro da sociedade e da cultura” (ROSSI, 2011, f. 75-76, grifos do autor).

A partir dos mitos desenvolvidos em torno das mulheres, criou-se a imagem de uma essência feminina. A mulher torna-se mulher, ou seja, o sujeito feminino idealizado, que é a “representação de uma essência inerente a todas as mulheres (que já foi vista como Natureza, Mãe, Mistério, Encarnação do Mal, Objetivo do Desejo e do Conhecimento [Masculinos], ‘O Verdadeiro Ser-Mulher’, Feminilidade, etc.” (LAURETIS, 1994, p. 217). Muito longe de manter qualquer correspondência com a situação das mulheres enquanto seres históricos, o essencialismo em torno do feminino – ditado pelo patriarcado por vias simbólicas – cristalizou-se como uma identidade fechada. A instituição patriarcal é a base de nossa civilização e, com sua ideologia da supremacia do macho, atribui papéis, condições e comportamentos aos sexos (cf. MILLETT, 1974, p. 10-14).

A estrutura política do patriarcado estabeleceu-se por meio da defesa da relação desigual entre os sexos e, como já apontado, instituiu o domínio masculino através do controle que o homem exerce dos mecanismos de poder e do imaginário simbólico existente na cultura. O domínio invisível das asserções simbólicas de subordinação das mulheres gerou a interiorização e eternização dos valores do grupo opressor. O controle do imaginário levou as mulheres a assimilarem as “verdades” patriarcais historicamente construídas. Se a arte foi um dos mecanismos que veiculou a ideologia patriarcal e serviu para a manutenção do seu *status quo* – em outras palavras, a arte historicamente colaborou com o domínio masculino por atuar como uma das formas simbólicas de justificação da inferioridade feminina –, é em seu interior que esse mesmo domínio simbólico pode ser questionado, combatido e refutado.

O romance *The Mists of Avalon* é paradigmático nessa luta de desarticulação

simbólica. A contestação das interdições sofridas pelas mulheres e a luta feminina pela possibilidade de contar a si mesma e não ser objeto passivo do olhar do outro são materiais usados e artisticamente transformados por Marion Zimmer Bradley para criar sua arte. Isso nos leva a considerar a segunda epígrafe de abertura do capítulo, que traz um excerto do prólogo de *The Mists*. Morgana, a protagonista e narradora, problematiza a noção de Verdade (com a inicial maiúscula, denotando o caráter absoluto do conceito) e de verdade (com a minúscula, que singulariza o conceito em torno dos fenômenos sociais). A verdade tem muitas faces e depende da vontade de quem a considera – é esse o ensinamento proposto por Morgana. A vontade de verdade perpassa todo o caminho do querer do indivíduo – que não é ele mesmo factualmente singular, mas, antes, parte de uma instituição. Morgana propõe a multiplicidade da noção de verdade em oposição à visão religiosa de unicidade. Mas sua narrativa não esconde que ela mesma é parte de uma instituição – como sacerdotisa de Avalon, irá contar sua apreensão do verdadeiro a partir dos ensinamentos e visões de mundo aprendidos na Ilha Sagrada –, e sua fala parte da *sua* verdade, não de uma Verdade absoluta.

O princípio que organiza a narrativa de *The Mists*, bem como todo o projeto estético de Bradley na composição do romance, é o ponto de vista e a narração, que partem do feminino. É por meio de tais procedimentos narrativos que se dá a revisão da Matéria da Bretanha e o dito – sempre masculino até o momento – dos acontecimentos lendários do ciclo arturiano. É a partir, também, da ênfase dada às personagens femininas e da sua esfera de ação que Bradley fez a seleção do que seria trabalhado junto à ampla gama de episódios em relação ao Rei Artur e os cavaleiros da Távola Redonda. Morgana, a personagem principal, é também aquela que será responsável por narrar os acontecimentos. Ainda assim, mesmo sendo pela fala de Morgana que se dará a saber as ações das demais personagens, ela não contará a história a partir unicamente do seu ponto de vista. O que fará é se portar como um canal por meio do qual a narrativa flui. Com isso, a perspectiva dos fatos narrados se dá através do olhar de várias personagens. Mas como Morgana, enquanto narradora-protagonista, pode saber do todo dos acontecimentos e da perspectiva das mulheres ao seu redor?

O extenso romance de Bradley é dividido em quatro histórias que se desenvolvem de maneira integrada à vida de Morgana²⁶: a primeira delas é *Mistress of Magic*, seguida de

²⁶ No Brasil, o romance, lançado em fins de 1985, foi publicado em quatro volumes distintos a partir da divisão original das histórias: *A senhora da magia*, *A grande rainha*, *O gamo-rei* e *O prisioneiro da árvore*, traduzidos por Waltensir Dutra e Marco Aurelio P. Cesarino.

The High Queen, depois, *The King Stag*, e, por fim, *The Prisoner in the Oak*. É através dessas histórias que conhecemos mais sobre as importantes mulheres em torno de Artur, sobretudo Igraine, Morgause, Viviane e Gwenhwyfar – além da própria Morgana, que figura como hélice que move os acontecimentos. A narrativa é desenvolvida em terceira pessoa, com exceção dos momentos apartados – sempre iniciados pelos dizeres *Morgaine speaks...*, quando Morgana fala em primeira pessoa e dá suas impressões sobre o que narra. A cada intromissão, nas passagens entre episódios importantes, fica claro que a mediação de tudo o que é contado é feita sempre por essa personagem e que a voz que fala é dela. A narradora interrompe a ação a fim de tecer comentários sobre os acontecimentos, bem como para sumarizar períodos de tempo longos através de breves apontamentos. Assim, fica claro quem está contando essa história, mesmo quando isso ocorre sem a fala direta de Morgana.

O primeiro desses momentos em que Morgana fala, nas primeiras palavras do romance, é de extrema importância para se entender o projeto estético que Bradley desenvolve e o porquê das escolhas dos procedimentos narrativos que empreende²⁷. Já no prólogo são abordadas várias problemáticas que aparecerão posteriormente na narrativa: a noção de Verdade e de verdade, o embate entre paganismo e cristianismo, as relações existentes entre autoridade e autoria, bem como entre homem e mulher, as diferentes formas de experimentar o mesmo evento por parte de sujeitos diferentes e as diversas formas religiosas de entendimento e explicação do mundo.

No prólogo, Morgana toma a palavra e se propõe a falar da história que envolve o reinado de Artur, seu irmão, desde os acontecimentos que precedem seu nascimento até a sua morte. Porém, a sua fala se dará a partir do que ela considera como sendo a sua verdade, a sua versão dos fatos. Morgana também deixa explícito para seu ouvinte que não vai contar somente a sua visão, nem abordará apenas situações que se desenvolveram em sua presença. A narradora diz que “ao contar esta história, falarei por vezes de coisas que ocorreram quando eu ainda era demasiado jovem para compreendê-las, ou quando não estava presente” (BRADLEY, 1989a, p. 12). Antes que o ouvinte/leitor²⁸ possa questionar como poderia ser possível ela saber sobre tudo e sobre todos, Morgana revela o que permite tal onisciência.

²⁷ Dada a sua grande importância dentro das centenas de páginas do romance, e da análise que faremos desse recorte, optamos por inserir as três páginas do prólogo nos anexos desse trabalho (Anexo A).

²⁸ No original, temos a expressão *my hearer*, que na versão em português utilizada foi traduzido como “meu leitor”. Optamos por manter a ideia de “ouvinte”, pois, além de ser mais condizente com o vocábulo original, indica o modo pelo qual Morgana fala no prólogo – criando a sensação de que ela está contando a história oralmente, como se estivesse transmitindo ensinamentos que não podem ser registrados por mãos humanas, à maneira dos druidas de Avalon, que, como ela contará mais adiante na narrativa, fez parte de seus ensinamentos de sacerdotisa.

Meu leitor fará uma pausa e dirá, talvez: “Esta é a sua magia”. Mas eu sempre tive o dom da Visão, de ver o interior da mente dos homens e mulheres; e, durante todo esse tempo, estive perto de todos. Assim, por vezes, tudo o que pensavam era do meu conhecimento, de uma forma ou de outra. Por isso, contarei esta história. (BRADLEY, 1989a, p. 12-13).

Morgana toma para si a tarefa de registrar os acontecimentos, pois “é preciso contar as coisas antes que os sacerdotes do Cristo Branco espalhem por toda parte os seus santos e suas lendas” (BRADLEY, 1989a, p. 11). Assim, fica claro que sua versão não é cristã e parte de sua posição discursiva: sua narração resulta da sua perspectiva de mulher e de sacerdotisa; e Morgana busca dar visibilidade aos aspectos que teme que serão apagados nas versões masculinas e cristãs posteriores, dado o triunfo cristão na Europa. Sobre a história que conta, ela diz que “um dia também os padres a contarão, tal como a conhecem”, deixando claro que a sua versão é a de narradora participante, assim, abre-se o leque duplo quanto à autoridade e subjetividade no seu contar.

Quanto à questão da autoridade, Morgana esclarece que conta o que viveu, não alguma história que veio a conhecer posteriormente, como aponta ser o caso das versões futuras que serão feitas pelos padres. Assim, ela se coloca numa posição de autoridade narrativa, já que vai contar uma história que também é sua, e, portanto, conhece diretamente, sem mediação de outras narrações. Além disso, a Visão possibilita que seu conhecimento do narrado seja maior do que o de qualquer outra pessoa que possa contá-lo, seja esta participante ou não dos fatos, pois ela não tem acesso somente ao que participou de maneira direta, mas também o conhecimento “total” dos acontecimentos possibilitado pelo seu dom, bem como das ações e dos sentimentos e pensamentos que envolvem a todas as personagens da história.

A onisciência de Morgana no momento de contar sua história lhe confere onipotência em relação ao narrado. Ela não só sabe de tudo, mas controla o modo como irá dar a conhecer os acontecimentos. Se equiparando até mesmo ao Deus cristão – que tudo sabe, tudo vê e está em tudo – a sacerdotisa, possuidora da Visão, controla seu dom e seleciona o que irá e o que não irá narrar. Na sua fala, Morgana escolhe o que exprime na superfície do texto e o que lança ao subtexto, e que permanecerá ali como uma parte integrante, mas na forma de algo inconsciente, que mesmo não sendo dito existe no subentendido.

O controle que Morgana possui da Visão e da narrativa é similar ao controle da memória e, desse modo, da História. Enquanto no mundo antigo ao poeta épico era dado

pelas musas o poder de cantar o presente, o passado e o futuro, Morgana figura como ser autônomo, que conta por si mesma, visto que possui o conhecimento do todo que lhe permite narrar os fatos. Na Antiguidade, é a partir das musas que se dá o canto.

As deusas musas cantam no Olimpo para deleite de Zeus o mesmo canto que o aedo servo das musas, pela outorga que estas lhe fizeram, canta – não só para o deleite dos ouvintes – mas também para a manutenção da vida, para a vivificante comunhão com o Divino, para a transmissão do Saber e para que se possa ter uma visão da totalidade do Ser. (HESÍODO, 1995, p.95).

É preciso que as musas se apresentem como a força numinosa detentora da palavra e da memória. O cantar só pode acontecer a partir do encanto delas, filhas de Zeus e de Mnemósine (Memória). Elas trazem consigo a ideia do ser, que vem à tona pela rememoração trazida pelo canto. Assim, as musas trazem a memória e, com isso, a existência. Porém, o inverso também acontece. Elas estão entre o ser e o não ser, pois o existir traz o não existir, já que há também o esquecimento. Inspirando o cantar, elas podem trazer algo (o ser), ou omitir algo (o não existir). O feminino inspira o masculino a cantar e pode manipular essa prática. Mas no caso de Morgana, não se trata de uma transmissão de competência a ninguém. A sacerdotisa detém o poder de transmissão da memória e é ela mesma quem o usará no seu contar. Entre todas as musas – que são representantes das várias artes – ela se assemelha mais a Clio, a musa da História. Tecendo em sua fala o desenvolvimento dos acontecimentos, Morgana articula a História e a restaura no tempo presente, pela rememoração. Registrando a memória das mulheres e do divino feminino, a Deusa Mãe, Morgana tece os fatos e constrói a narrativa também como as parcas gregas, que teciam destinos tanto de humanos como de deuses, enredando os acontecimentos em sua fala. Ao tecer e enredar os eventos no seu discurso, ela não deixa de estar tramando e manipulando. Uma das manipulações importantes que opera em sua narração é o ato de lançar intencionalmente para o subtexto a fala e a perspectiva masculina. Só sabemos sobre os homens aquilo que as mulheres falam e pensam deles. As personagens masculinas só têm voz quando falam com mulheres ou na presença delas. O mundo exclusivamente do masculino é deixado de lado por Morgana.

Para se pensar no texto de autoria feminina é fundamental levar em consideração a ideia do tecer e enredar²⁹. A escritora, na prática criativa, atua como todas as mulheres no

²⁹ A metáfora do tecer e o diálogo com as figuras mitológicas que fiam, como as Moiras e Penélope, é brilhantemente construída no conto “A moça tecelã”, de Marina Colasanti. Nesse conto, a mulher controla a existência e detém o poder sobre a criação ao tecer e destecer tudo a sua volta, inclusive o masculino. A tecelã, como Morgana, opera desmanches e novas construções a partir da sua vontade.

dia a dia: “ela *pode* manipular, pode esquematizar, pode enredar – tanto histórias como estratégias”³⁰ (GILBERT; GUBAR, 2000, p. 26, grifo das autoras, tradução nossa). Essa prática remete às Moiras gregas.

O mito das Fiandeiras relaciona-se com a dinâmica imaginária do desenrolar da existência, caracterizada pelo nascimento e morte, pela sucessão temporal. Representadas pela Lua Tripla, às três fiandeiras (Cloto, Láquesis e Átropos), conhecidas como Moiras, é “confiado o poder de começar e de interromper” o fio do Destino, de seres humanos e deuses, que elas fabricam e rompem como preferirem. O fuso ou a Roda da Fortuna, seu instrumento de trabalho, é metáfora por excelência do eterno retorno. (MARTINS, 2019, p. 100).

A atividade de fiar é uma forma de enredar. Com essa prática, as mulheres tinham o controle sobre suas vidas e a vida dos outros, atuando como as Moiras/Fiandeiras gregas. Bradley usa a tradição arturiana como um tecido em que irá tramar novos fatos. Morgana, de maneira equivalente, também controla e seleciona o que fala em seu contar, enredando o leitor através da sua astúcia narrativa. E não é só a sacerdotisa quem trama, mas todas as mulheres ao seu redor. Viviane trama o nascimento de Artur e o juramento dele de ser fiel a Avalon. Morgause trama o flagrante em adultério de Gwenhwyfar e Lancelote, perante vários cavaleiros do rei. Até mesmo a rainha – que demonstrava entender como sendo algo errado que uma mulher pudesse tomar decisões importantes – enreda Artur e o convence a se tornar cada vez mais cristão e a trair Avalon.

No caso de Morgana, sua relação com o tecer é ainda mais forte. Primeiramente ela fia e é sempre nesses momentos que entra em transe – muitas vezes de maneira involuntária.

Era verdade que detestava fiar e evitava esse trabalho sempre que possível... ficar rodando o fio nas mãos, com o corpo imóvel e apenas os dedos se movendo, o carretel girando, caindo ao chão... para cima e para baixo, rodando e rodando entre as mãos... era muito fácil cair em transe. [...] Torcer o fio, retorçê-lo, vigiar o movimento do fuso, girando, girando. Gwydion deve estar bem grande, com três anos, pronto para a espada de madeira e os cavaleiros de pau, como fizera para Gareth, em lugar dos gatinhos e dos brinquedos de osso. Lembrava-se do peso de Artur em seu colo, quando menina, ali em Caerleon, na corte de Uther... Era uma felicidade Gwydion não se parecer com o pai: um menino parecido com Artur na corte de Lot teria estimulado a maledicência. Mais cedo ou mais tarde, alguém somaria dois mais dois e chegaria ao resultado certo... Levantou a cabeça irritada. Era muito fácil cair em transe quando fiava, mas tinha de fazer a sua cota, era preciso haver fio para tecer, no inverno, e as damas preparavam uma toalha de banquete... Cai não era o único homem de menos de cinquenta anos no castelo, havia Kevin, o Bardo, que chegara com notícias do País do Verão... Como era lento o

³⁰ No original: “she *can* manipulate; she can scheme; she can plot – stories as well as strategies”.

movimento do fuso na direção do chão... torcer, torcer o fio, como se os dedos tivessem vida própria, desligados do resto... Mesmo em Avalon, odiava fiar... em Avalon, em meio às sacerdotisas, tentara fazer mais do que sua cota de trabalho entre os potes de tinta, para evitar o odioso trabalho de fiar, que liberava a sua mente, enquanto os dedos se mexiam. E enquanto o fio era torcido, parecia a dança espiral em volta do Tor, dando voltas e mais voltas, como o mundo girava em volta do sol no céu, embora os ignorantes achassem que era o contrário... As coisas nem sempre eram como pareciam ser, bem podia acontecer que o carretel é que desse voltas ao fio, enquanto este girava sobre si mesmo tantas vezes, rodando como uma serpente... como um dragão no céu. Se fosse homem e pudesse sair com a legião de Caerleon, pelo menos não precisaria ficar sentada, fiando, fiando o tempo todo. Mas até mesmo a legião de Caerleon rodava atrás dos saxões, e estes atrás dela, tal como o sangue corria nas veias, o sangue vermelho, girando, girando... derramando-se pela lareira... [...] Sangue na lareira... Vejam, ali, bem em frente ao lugar do rei, abatido ali como uma ovelha no matadouro, diante do rei... (BRADLEY, 1989b, p. 99-100).

Fiando, Morgana conhece passado, presente e futuro por meio da Visão. Depois, e de maneira metafórica, ela tece os fatos no seu discurso. Fiar e tecer sempre foram ao longo da história ocupações femininas. Desde muito pequenas, as mulheres eram ensinadas a manejar a roca e o tear. Morgana conta que a mãe Igraine a ensinou nessa arte desde os seus quatro anos de idade, quando ainda mal conseguia sustentar o peso da roca e do fuso. Já adulta, presa dentro dos aposentos domésticos, tendo que participar do falatório das damas de companhia da rainha, Morgana fiava ou tecia e sua mente divagava sem ela pretender, para além dos afazeres rotineiros e ela conseguia ver o que se passava em outros lugares, e até mesmo em outras épocas.

O ato de fiar e tecer vai além da simples criação de novos fios e tecidos.

O tear significa a estrutura e o movimento do universo. [...] O trabalho de tecelagem é um trabalho de criação, um parto. Quando o tecido está pronto, o tecelão corta os fios que o prendem ao tear e, ao fazê-lo, pronuncia a fórmula de benção que diz a parteira ao cortar o cordão umbilical do recém-nascido. Tudo se passa como se a tecelagem traduzisse em linguagem simples uma anatomia misteriosa do homem. Tecido, fio, tear, instrumentos que servem para fiar ou tecer (fuso, roca) são todos eles símbolos do destino. Servem para designar tudo o que rege ou intervém no nosso destino. A lua tece os destinos; a aranha tecendo a sua teia é a imagem das forças que tecem nossos destinos. As Moiras são fiandeiras, atam o destino, são divindades lunares. Tecer é criar novas formas. Inúmeras deusas, deusas importantes, trazem nas mãos fusos e rocas [...]. Dominam assim o tempo, a duração dos homens, e envolvem, por vezes o aspecto duro e impiedoso da necessidade, essa ei que rege a contínua e universal mudança. [...] Fiandeiras e tecelãs abrem e fecham ciclos individuais, históricos e cósmicos. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1994, p. 872).

No valor tradicional do mundo antigo, a figura mítica da tecelã relacionava-se com o

silenciamento da mulher e sua clausura no espaço privado. Reclusas, a tecelagem era uma forma de as mulheres extravasarem sua criatividade reprimida (cf. MANESCO, 2017, p. 41-42). Em *The Mists*, presa no espaço doméstico, a tecelagem tirava de Morgana, ainda que momentaneamente, a situação de confinamento, pois a sacerdotisa conseguia alcançar espaços e épocas diferentes. Mas isso era perigoso, por ela ficar exposta ao falatório das outras pessoas ao fazer profecias. Mas o ato de tecer não só representa o poder de Visão de Morgana, mas também, seu *status* de narradora. A tecelagem e a criação literária estão em íntima relação. O tecer narrativo figura como possibilidade de criação de um discurso diferente daquele hegemônico: a voz patriarcal. O desenvolvimento da tecelagem como produção de um discurso feminino é uma reatualização do mito da mulher-tecelã-narradora. Para entender essa ressignificação do papel da mulher tecelã nas narrativas do século XX, que vai da situação de silenciamento à tomada da voz,

[é] imperativo considerar o embate entre permanências e rupturas que se dá no bojo das relações intertextuais. E a figura da mulher-tecelã-narradora traz à cena tais tensões, já que o mito não retorna fiel aos seus valores tradicionais. Enquanto na Antiguidade tecelã representava o lugar de silenciamento da mulher, confinada ao óikos, as neo-tecelãs [...] resgatam a tecelagem como espaço de produção de discurso e resistência, subvertendo no tear os valores patriarcais que outrora os fios sustentavam. (MANESCO, 2017, p. 41-42).

Ao tomar a voz e se propor a contar sua versão da história arturiana, Morgana tece, mas não com agulhas, e sim com palavras. O fio tecido é o da história das mulheres, que a sacerdotisa quer colocar em relevo. Tecendo a grande narrativa das mulheres importantes em torno de Artur, Morgana tece a voz e a ação femininas. Assim, a sacerdotisa é duplamente uma tecelã – seja tecendo para ter acesso à Visão, ou na sua fala e a sua forma de contar os fatos. *The Mists*, portanto, retoma a figura mítica da mulher tecelã como aquela que cria a narrativa, tecendo não só a história, mas o destino das personagens. Tecer a palavra é tecer a memória de Avalon e do feminino.

Em relação à subjetividade que envolve qualquer ato narrativo, a narradora transmite seu próprio entendimento de que o contar traz parcialidade. Ainda que seja participante de tudo – por vivência pessoal e por meio da Visão –, Morgana sabe que sua versão é somente uma das versões possíveis. Quando alude aos padres que futuramente contarão essa mesma história à sua maneira, Morgana diz que “talvez entre as duas se possam perceber alguns lampejos de verdade” (BRADLEY, 1989a, p. 13). Ela sabe diferentemente dos padres – adeptos do Uno tanto no que diz respeito à divindade, como nas narrativas sobre as coisas do mundo – que “não

existe história totalmente verdadeira” e que “a verdade tem muitas faces”, por isso, em relação ao seu contar, Morgana afirma que “esta é a minha verdade” (BRADLEY, 1989a, p. 13).

Essa questão da verdade e do discurso implica considerar o uso tradicional da lenda arturiana em sua relação com a noção de fato histórico – remetendo tanto à confusão existente nos primórdios da Matéria da Bretanha com o entendimento de Artur como figura histórica, como com a proposição de uma moral exemplar em torno do mito. A história que se faz presente por meio da historiografia é fruto de discurso e não existe fora dele. Como todo discurso, o discurso histórico está impregnado pelo imaginário e pela ideologia. Linda Hutcheon defende a ideia de que a única forma de se conhecer a história é através do que foi escrito sobre ela, ou seja, por meio dos discursos produzidos. Pensando especificamente em literatura, nota-se muitas vezes que o texto literário imbrica história e ficção – ambos construtos linguísticos e narrativos – na sua própria tessitura. É isso o que Hutcheon (1991) nomeia como sendo a metaficção historiográfica, uma forma de escrita em que se reescreve ou se representa o passado na ficção.

Não pretendemos efetuar uma relação aprofundada entre *The Mists* e a metaficção historiográfica, entretanto, é interessante aludir que esse fenômeno corresponde a uma das maneiras da produção artística contemporânea lidar com formas e temas da tradição, ao mesmo tempo em que enfatiza o caráter ficcional da própria história, pois “jamais pode-se conhecer o passado a não ser por meio de seus restos textualizados” (HUTCHEON, 1991, p. 39). Isso está expresso na fala de Morgana, ao longo do prólogo de *The Mists*.

Para Hutcheon, na metaficção historiográfica a figura do marginal – o ex-cêntrico – ganha visibilidade. Fora do centro, marginalizado da cultura oficial – masculina e patriarcal – o excêntrico ganha visibilidade. A escritura questiona a unicidade da história ao indicar que esta é plural. Recupera-se o que é abandonado pelo discurso oficial e, através de uma flexibilidade interpretativa, tal reflexão sobre a história oficial possibilita não que se queira contar uma nova verdade, mas que se apresentem novas formas de interpretação sobre a realidade.

Na metaficção historiográfica, ocorre uma relação intertextual entre o texto ficcional com o texto historiográfico. Hutcheon dispõe que ela é fundamentalmente paródica e que reinsere para deslocar – assim, a história não figura no centro, mas subvertida. A relação de *The Mists* com a metaficção historiográfica e com as lendas arturianas – que sempre carregaram a moral patriarcal e, ao longo da tradição literária, foram muitas vezes descritas como fatos históricos – é de questionamento do passado e da tradição, através da tomada da pena por Morgana e da proposta de dar voz para uma versão silenciada e excluída do

registro da história – a versão feminina e pagã dos acontecimentos. Ao trazer uma nova interpretação para a mesma história, Bradley opera uma desleitura não só mítica. Há também a desleitura do discurso oficial masculino em torno do feminino. A relação entre a metaficção historiográfica e o revisionismo crítico da tradição pode ser traçada, dado que, de acordo com Hutcheon, ela “usa e abusa, instala e depois subverte, os próprios conceitos que desafia” (HUTCHEON, 1991, p. 19).

Se nos momentos de *The Mists* em que Morgana fala diretamente – as passagens chamadas de *Morgaine speaks...* – ela expõe a sua visão dos fatos de maneira explícita e contundente, o mesmo não ocorre ao longo da narrativa, pois Morgana cede a voz e o controle do narrado à Visão e narra como se estivesse em transe. O falar de todos, inclusive dela própria, se dará em terceira pessoa. Nesses momentos, a onisciência da Visão assume o narrado e teremos conhecimento das personagens não só pelo que fazem e pelo que falam, mas, e de maneira bastante significativa, saberemos o que pensam e o que sentem diante dos acontecimentos – já não há a consciência de Morgana governando inteiramente o narrado. Entretanto, esse acesso ao interior das personagens é limitado às personagens mulheres. Como já dito, dos homens só saberemos o que for possível ter conhecimento por meio da descrição de suas falas e ações ou por meio do que as mulheres falam e pensam sobre eles.

Morgana não alude ao fato de que o seu contar expõe unicamente a perspectiva feminina, porém, como a Visão implica o conhecimento do todo e ela deixa claro que possuir esse dom lhe permitia ver o interior dos homens e das mulheres – e não só das mulheres – a ausência da perspectiva masculina, desse modo, é algo deliberado. Ainda no prólogo, quando narra diretamente, ela diz,

E assim, Artur jazia enfim com a cabeça em meu colo [...]. E talvez – enquanto eu guiava a barca que o levava, desta vez não para a ilha dos padres, mas para a verdadeira ilha sagrada no mundo das trevas, que fica além do nosso, para a ilha de Avalon, aonde agora poucos, além de mim, poderiam ir – ele estivesse arrependido da inimizade surgida entre nós. (BRADLEY, 1989a, p. 12, grifo nosso).

Não há garantias do arrependimento de Artur, uma vez que não sabemos de sua visão dos fatos. E é justamente por meio da ausência da perspectiva masculina e do manejo das teias discursivas que Morgana, com o seu “talvez”, conta de um modo que leva seu ouvinte a entender que, sim, Artur se arrependeu – através do olhar da narradora vemos o traidor de Avalon aceitar seu erro e procurar pela ajuda da irmã na hora da morte. Há uma

inversão em relação ao que a tradição literária ocidental sempre fez. Pelo fato de só as mulheres terem voz, a fala de Morgana e sua manipulação das formas de contar a história validam o que ela quer transmitir.

Ainda sobre a Visão, a leitura do romance amplia a noção que temos desse dom. A Visão é mais do que só dar a conhecer o interior da mente dos homens e mulheres, ela também se manifesta por meio de previsões sobre acontecimentos futuros. É por meio da Visão, por exemplo, que Morgana, quando criança, se vê como adulta na barca de Avalon tendo nos braços o agonizante Artur. Isso denota uma característica importante, desenvolvida ao longo da narrativa, que é a presença de uma concepção pagã cíclica do tempo, diferente da concepção linear cristã. Não há, ao longo do romance, relações de ordem linear no que tange ao tempo e nem ao espaço. A Visão une presente, passado e futuro como apenas momentos de um imenso tecido existencial. Morgana conta como durante o treinamento obtido em Avalon ela teve que aprender a lidar com a Visão – que se manifestava de forma incompleta e por vezes em momentos em que não era desejada. Sobre isso, a sacerdotisa fala,

Sete vezes veio e passou a véspera de Beltane; sete vezes os invernos nos fizeram tremer de frio. A Visão veio com facilidade, Viviane dizia que eu nasci sacerdotisa. Não era tão fácil fazê-la vir quando eu queria e só quando eu queria, e fechar-lhe as portas quando não era conveniente que eu visse. (BRADLEY, 1989a, p. 186).

A pessoa sem treino poderia ter lampejos de Visão de maneira involuntária e as sacerdotisas tinham que aprender a controlar sua manifestação – a sua invocação proposital implicava um ritual. Primeiramente Viviane e, depois, Morgana, apesar de, ao longo da narrativa, saberem mais dos acontecimentos que as outras personagens, não tinham acesso ao interior da mente das mulheres e dos homens o tempo todo, por elas aprenderem a fechar as portas da Visão no cotidiano. A onisciência alcançada por Morgana – que transparece em suas palavras ao longo do prólogo – marca um estágio que vai além da vida terrena da sacerdotisa. A própria Viviane, que fora Senhora de Avalon por muito mais tempo do que Morgana e dedicara a vida toda ao serviço da Deusa, abdicara do dom da Visão quando atingira idade avançada, pois tal poder já não lhe vinha sempre que era necessário e, por isso, como conta a própria Morgana, “Viviane, ainda mais jovem do que eu, renunciara a ela, escolhera uma nova Senhora em seu lugar” (BRADLEY, 1989d, p. 281).

Morgana, no final da vida, não tinha a quem entregar o posto de Senhora de Avalon. Mas, mesmo que não pudesse abdicar voluntariamente da Visão em prol de alguma

sucedora, o que se esperava é que a sacerdotisa deveria mantê-la apenas de forma fragmentária e sem um controle efetivo, como ocorrera antes com Viviane. Ainda assim, a fala de Morgana no prólogo indica que ela “sempre teve” o dom da Visão, mostrando sua mais alta condição entre todas as Senhoras de Avalon. Seu dom, desse modo, vai muito além do de suas anteriores e pode ser comparável ao da Pitonisa de Delfos, da Sibila de Cumas e da grande vidente da mitologia grega, Cassandra. Ela fala de fora do espaço e da temporalidade do mundo dos homens.

Em vida, chamaram-me de muitas coisas: irmã, amante, sacerdotisa, maga, rainha. Na verdade, cheguei *agora* a ser maga, e poderá vir um tempo em que tais coisas devam ser conhecidas. [...] Mas esta é a minha verdade; eu, que sou Morgana, conto-vos estas coisas, Morgana, que em tempos mais recentes *foi chamada* Morgana, a Fada. (BRADLEY, 1989a, p. 11-13, grifos nossos).

A maior de todas as sacerdotisas da Ilha Sagrada – o entre-lugar, nem no mundo dos homens e nem no Reino das Fadas, mas entre ambos e, portanto, em um e no outro ao mesmo tempo – aponta que “em vida” foi chamada de muitas coisas. Comungando do aspecto cíclico do tempo mítico, Morgana fala de um momento que é ao mesmo tempo passado, presente e futuro. Ela se tornou maga após todo o percurso vivido e do seu dever enquanto sacerdotisa. No final, sabe-se que Avalon afundará gradativamente nas brumas e o tempo ali correrá cada vez mais separado da temporalidade do mundo dos homens. Morgana alude ao período “em vida”, ou seja, quando participava dos fatos relativos ao mundo dos homens, vivendo na corte de Artur ou em Gales, e era nomeada por eles de várias formas – “irmã”, “amante”, “sacerdotisa”, “maga”, “rainha”³¹ –, a partir do que ela representava para cada um em momentos diferentes de sua vida. Essa vida mundana já não pertence mais a ela. No “agora”, Morgana se tornou maga, uma mulher de sabedoria, por isso, pode contar sua história.

A escolha de Bradley do uso do vocábulo *wise-woman*, a maga – mulher dotada de saber – para se referir a esse estágio final alcançado por Morgana, possui notável relevância. Na tradição literária ocidental, a palavra “mago” é associada ao homem e não à mulher e não tem conotação negativa. Ao feminino, a relação com a magia e a sabedoria é sempre relacionada com as ideias de “bruxa” e “feiticeira”, que possuem carga semântica pejorativa, ao contrário do que ocorre com o maga/*wise-woman* empregado por Bradley. Morgana é sacerdotisa, sendo assim, sua função é sagrada. Mesmo assim, ela é chamada de feiticeira e de bruxa em várias passagens da narrativa. Para o patriarcado, a simples ideia de uma “sacerdotisa” – que implica ação da mulher – é uma ofensa. Morgana sempre foi, dentro da versão patriarcal do ciclo

³¹ No original: *sister, lover, priestess, wise-woman e queen*.

arturiano, relacionada com bruxaria e feitiçaria. A bruxa/feiticeira na cultura e na literatura medievais – o arquétipo da mulher-monstro – sempre figurou relacionada com práticas e saberes à margem da Igreja, em conformidade com o discurso do clero medieval e com as práticas da Inquisição.

A literatura ocidental esteve sob controle do masculino, com exceções pontuais, até praticamente meados do século XIX. Escritos por homens os textos de ficção veiculavam o discurso patriarcal e construíam as personagens femininas a partir da visão do masculino. A escritora Virginia Woolf, no ensaio *A Room of One's Own*, publicado pela primeira vez em 1929, aludiu aos papéis que cabiam às personagens femininas na ficção.

[a] natureza peculiar das mulheres na ficção, os extremos impressionantes de beleza e horror, a alternância entre bondade celestial e depravação demoníaca – porque assim as enxergaria um amante, conforme seu amor aumentasse ou diminuísse, é próspero ou infeliz. (2014, p. 120).

Em uma realidade social em que as mulheres estavam confinadas e vivendo uma realidade de submissão aos homens, as representações do feminino, por sua vez, na arte e na cultura oscilavam entre a personificação da faceta do anjo do lar ou da mulher-monstro. Tal simplificação, ainda de acordo com Woolf, vigorou até o século XIX, quando a mulher passa, aos poucos, a aparecer de forma “mais diversa e complicada” na arte (2014, p. 120-21). Nos textos de autoria masculina a mulher é reduzida a ser mera propriedade do homem, por ele ser seu autor.

O patriarcado e seus textos subordinam e aprisionam as mulheres. Antes que elas possam tomar a pena, o que lhes é tão rigorosamente impedido, elas devem escapar dos textos masculinos que, definindo-as como “Cifras”, negam-lhes a autonomia para reformular alternativas à autoridade que as tem aprisionado e mantido longe da tomada da pena. (GILBERT; GUBAR, 2000, p. 13).

Para apontar os elementos presentes na construção das imagens da mulher-anjo e da mulher-monstro parte-se de *The Madwoman in the Attic*, das críticas norte-americanas Sandra Gilbert e Susan Gubar. A mulher-anjo é a imagem ideal para o sexo feminino na visão patriarcal. É o anjo do lar de que fala Woolf em seu célebre ensaio “Professions for women”, de 1931, o fantasma altruísta, abnegado, encantador e cheio de duplicidade que atrapalhava na conquista de autonomia feminina e deveria ser morto pela escritora a fim de que pudesse criar arte (WOOLF, 1996, p. 12-13). Possui como características principais o ideal de pureza

contemplativa, domesticidade, fragilidade, delicadeza, beleza, nulidade e submissão. O seu duplo, a mulher-monstro, é, por outro lado, aquela que apresenta a autonomia feminina, ação significativa, assertividade, agressividade e é associada ao não feminino. Essas imagens construídas são materializações ficcionais da visão patriarcal sobre a mulher e o feminino.

A representação da mulher sempre traz as marcas da sociedade da qual ela faz parte. A imagem da bruxa – uma das facetas da mulher-monstro – que é conduzida e produzida pelo patriarcado, está em conformidade com o discurso eclesiástico medieval, que a criou. É a mulher detentora de poder e sedenta por ele, aquela que apresenta despudor e degeneração do corpo, que é maléfica e corruptora. O castigo por sua insubmissão, dentro da lógica patriarcal, é a força, a fogueira ou a solidão. Colaboradora de Satã, devoradora, insaciável, castradora, híbrida, promíscua, perversa e animalesca, a bruxa é a personificação da carnalidade, do irracional e do animalesco (cf. ZORDAN, 2005, p. 331).

Tais formas de representação da bruxa, a mulher que se desvia do caminho imposto às mulheres, têm nítida função pedagógica, de cunho moralizador. Através da moral modelar em torno do feminino, ficava estabelecido os valores que deveriam servir de exemplo para todas as mulheres – valores a serem seguidos, no caso da figura da mulher-anjo, ou comportamentos que deveriam ser evitados, no caso da mulher-monstro. Assim, a mulher-anjo configura-se enquanto uma representação ficcional de uma moral elevada a ser buscada pelas mulheres, e conseqüentemente, delas exigida. À mulher-monstro resta o lado negativo, o aspecto demonizado do feminino, aquele do qual as mulheres devem, obrigatoriamente, se desviar, pois, do contrário, é a morte – física pela Lei, simbólica pelas Artes em geral – que lhes espera, segundo o discurso patriarcal. Os usos e funções na construção das máscaras míticas de anjo e monstro espelham o que todo autor patriarcal faz com as mulheres que destoam do padrão escolhido pelo patriarcado para ser seguido pelas mulheres (submissão/silenciamento/docilidade): ele enfatiza sua monstruosidade ao pintá-la como uma bruxa, o que o autoriza a puni-la de acordo com as Leis patriarcais.

Em *The Mists*, Morgana é a velha, aquela que se tornou maga e, em Avalon, com seu ritmo temporal diferenciado, narra sua versão. Ela conta que “em tempos mais recentes” passou a ser chamada de Morgana, a Fada, um tempo em que por meio de uma tradição – que ela conhece pela Visão – ela não é Morgana/Morgaine, mas Morgana, a Fada/Morgan le Fay³², o

³² A questão da mudança de nomes que Bradley empreende em seu romance é muito importante dentro do projeto revisionista da autora, como será tratado no terceiro capítulo. Por isso, trabalhar somente com a edição traduzida da obra resultaria numa perda significativa. Grande exemplo se dá com essa passagem, pois na tradução temos Morgana/Morgana, a Fada, já no original há a mudança: Morgaine/Morgan le Fay. A escolha de Bradley em usar Morgaine em vez do cristalizado nome Morgan, indica que sua personagem é singular frente às

mito. Ela já não fala de si. Em vez de dizer “fui chamada”, diz “foi chamada”, como se fosse outra. E a ideia gerada é justamente essa: trata-se de outra Morgana: Morgan le Fay é a Morgana do mito – que será construída no contar dos homens e a partir da perspectiva masculina, é a figuração de Morgana presente ao longo da Matéria da Bretanha – manipulada e ressignificada, sob o viés patriarcal, por escritores como Chrétien de Troyes, Thomas Malory e T. H. White. É o vir a ser das versões masculinas e dos padres, o que o homem vai ver dela e falar sobre ela: é o Outro.

Morgana/Morgaine, que em vida teve vários epítetos a partir da visão masculina, sabe que nas versões posteriores os homens irão falar sobre ela e sobre as outras mulheres a partir de sua visão e da sua perspectiva e intenções. É por isso que ela deve falar de si, tomar a pena e contar a sua história para não ser limitada a ser somente Morgan le Fay, o *objeto* da fala do homem. Reivindicar o seu direito de fala, enfatizando sua autoridade perante o narrado – por ser a sua história, por ter a Visão, por ser uma maga –, é garantir que sua experiência possa ser registrada, mesmo sabendo que os cristãos dirão a última palavra e irão espalhar suas lendas e santos. Morgana reivindica o seu direito de fala e do registro de sua experiência de mulher frente às versões do vencedor, masculinas e cristãs.

A partir da percepção de que o mundo estava mudando e a sabedoria antiga se afastava cada vez mais do mundo dos homens, Morgana sabe que haverá o silenciamento do elemento não cristão e do não feminino nas “versões dos padres” – o que pode ser entendido como fator que a leva a reivindicar o seu direito à autoria e de fala sobre o que é relativo às mulheres. O cristianismo anula tudo o que está presente em Avalon – primeiro o mando, depois a voz. Sabendo disso, Morgana deve contar sua versão, a fala de uma participante não cristã e, principalmente, mulher, pois outras versões serão contadas a partir do elemento masculino e cristão. Saindo da condição de objeto, daquela que em vida “foi chamada” de muitas coisas, Morgana requer o direito de contar por si mesma o que de fato ela é e foi. Torna-se, desse modo, sujeito de sua vida e da sua história, o que implica uma revisão do ciclo arturiano como até então conhecido na tradição ocidental. A escolha de se fazer uma inversão com a tradição literária patriarcal ao lançar o masculino para o subtexto, afrontando a voz e o controle patriarcal, e construir Avalon enquanto o lugar em que a mulher tinha voz e mando, constituem as características mais importantes do projeto de desarticulação do patriarcado desenvolvido ao longo do romance.

O conhecimento do contexto de produção do romance pode auxiliar no entendimento do projeto estético de Bradley. O momento é de avanço da crítica literária feminista e das

discussões em torno da autoria feminina. Um período bastante específico, quando “começa a se evidenciar o debate, hoje irreversível nos meios políticos e acadêmicos, em torno da questão da ‘alteridade’” (HOLLANDA, 1994, p. 8), e ganham terreno movimentos não só de mulheres, mas também, anticoloniais, étnicos, raciais, de homossexuais e ecológicos. A crítica feminista Elaine Showalter, no ensaio “Towards a feminist poetics”, desenvolve o que define como sendo,

Uma breve taxonomia, se não uma poética, da crítica feminista, na esperança de que servirá como uma introdução ao corpo de trabalho que precisa ser considerado tanto como uma grande contribuição aos estudos de língua inglesa assim como parte de um esforço interdisciplinar para reconstruir as experiências sociais, políticas e culturais das mulheres³³. (1979, p. 25, tradução nossa).

Ela reconhece a existência de duas variedades distintas dentro da crítica feminista e as descreve minuciosamente ao longo do ensaio. No primeiro momento, ocorreu um movimento em torno do estudo do modo como os escritores homens falavam das mulheres em suas obras. Depois disso, a crítica avançou e a mulher tornou-se, de fato, o foco: o objeto de estudo tornou-se o texto escrito por mulheres. Showalter nomeia ambas as fases. A primeira é a fase feminista, a pesquisa sobre as falsas imagens da mulher construídas na literatura e a comparação com a mulher “real”. A seguinte é a fase da ginocrítica, por volta de 1975, quando o primeiro modelo perde sua força e as críticas feministas buscam uma nova postura crítica pautada na escrita de mulheres, apesar de o primeiro modelo ainda resistir (1979, p. 25).

Segundo Showalter, a ginocrítica

[e]stá interessada na *mulher como escritora* – a mulher como produtora de significado textual, a história, temas, gêneros e estruturas da literatura feita por mulheres. Seus temas incluem a psicodinâmica da criatividade feminina; a linguística e o problema de uma linguagem feminina; a trajetória da carreira literária feminina individual ou coletiva; história da literatura; e, é claro, estudos de escritoras e trabalhos específicos. Não existe nenhum termo em inglês para um discurso tão especializado, então adaptei o termo francês *la gynocritique*: “gynocritics”, a ginocrítica (embora a significância do pseudônimo masculino na história da escrita das mulheres tenha sugerido também o termo “geórgicas”)³⁴. (1979, p. 25-26, grifo da autora, tradução

³³ No original: “A brief taxonomy, if not a poetics, of feminist criticism, in the hope that it will serve as an introduction to a body of work which needs to be considered both as a major contribution to English studies and as part of an interdisciplinary effort to reconstruct the social, political and cultural experience of women”.

³⁴ No original: “is concerned with *woman as writer* – with woman as the producer of textual meaning, with the history, themes, genres, and structures of literature by women. Its subjects include the psychodynamics of female creativity; linguistics and the problem of a female language; the trajectory of the individual or collective female

nossa).

O desenvolvimento da ginocrítica se dá, segundo Showalter, em virtude da percepção de que as críticas feministas encontravam grandes dificuldades em ter espaços considerados sérios na crítica para disporem de suas ideias. Elas abandonam então o estudo e a revisão de textos masculinos patriarcais e as atenções passam a se voltar para o estudo da escrita feita por mulheres, assim sendo, atuam na arqueologia das autoras e textos esquecidos e/ou silenciados ao longo da historiografia literária. Para além do resgate de obras e da experiência feminina presente nelas, a ginocrítica lida com um imenso tecido de aspectos históricos, socioculturais e artísticos ao considerar a escrita da mulher enquanto singular. A diferença é estudada não só como decorrente das contingências que afetam as escritoras – seja em âmbito pessoal ou social – mas também, como algo que se relaciona com os modos de expressão próprios ao feminino, como a mulher lida com a escrita e com a produção de significados e cria e se apropria da linguagem.

A importância da crítica feminista dessa primeira fase é grande. O desmascaramento da misoginia que permeia as grandes obras do cânone ocidental e a exclusão das escritoras desse mesmo cânone indicam o modo pelo qual a mulher é rebaixada tanto na arte como na sociedade e a crítica feminista atua a fim de desnaturalizar e desideologizar a opressão sofrida pelas mulheres, bem como desuniversalizar o ponto de vista masculino (cf. CAMPOS, 1994, p. 116). A partir dessas considerações, parece-nos correto supor que a manutenção do foco exclusivo das personagens mulheres em *The Mists* relaciona-se com um projeto estético, com um posicionamento crítico em jogo por parte de Bradley, que visa a busca – em voga na produção artística feminina do momento – não só de resgatar a experiência dessas personagens, mas também, de desarticular as formas literárias patriarcais através desse resgate. A revisão da tradição se dá pelo desenvolvimento de uma forma feminina que é ela mesma circular-helicoidal e traz na sua tessitura o jogo de texto e subtexto, estabelecido por tramas sempre relacionadas à mulher.

Diante da tradição literária ocidental podemos entender porque não há espaço para a visão dos homens no romance. Bradley se confronta com uma tradição de releituras arturianas que sempre foca no masculino. O que a romancista faz, então, é inverter essa realidade. Na sua releitura, e de maneira altamente simbólica, só a mulher tem voz: uma delas conta e as outras têm o seu interior revelado. É como se o masculino já tivesse contado a sua versão à exaustão.

literary career; literary history; and, of course, studies of particular writers and works. No term exists in English for such a specialised discourse, and so I have adapted the French term *la gynocritique*: “gynocritics” (although the significance of the male pseudonym in the history of women’s writing also suggested the term “georgics”).”

Não cabia mais falar do homem nessa nova releitura. A escritora inverte o foco: o interesse é pelas mulheres – o elemento até então silenciado. Bradley não só cria uma nova leitura arturiana que traz a experiência e os sentimentos das mulheres, mas desenvolve um projeto estético em que só existem experiências que partem das personagens femininas e o contar e o tramar também é delas.

Retomando, em suma, as duas epígrafes utilizadas neste capítulo – em conjunto –, vemos que a tomada da pena efetuada por Morgana não se constitui como uma garantia de Verdade, mas, antes, como manifestação de uma verdade – a verdade dela e das mulheres em seu entorno. A sacerdotisa tem a consciência de que a simples troca do falante não extingue a intencionalidade do discurso. Morgana falará de sua verdade, do que para ela é o verdadeiro, de forma intimamente relacionada com o seu lugar de fala: ela é mulher e é sacerdotisa. A consciência da narradora sobre a natureza da verdade e da não neutralidade do discurso se apresenta por meio da perspectiva apresentada da possibilidade de que na intersecção entre a sua fala e a fala dos padres pudesse ser encontrado algo da Verdade. Mais do que estabelecer verdades e mentiras, a preocupação de Morgana é de poder contar uma outra versão dos acontecimentos, já que a mulher sempre foi contada pelo outro. Porém, como narradora-participante e como possuidora da Visão, sua versão pode não só fazer frente às outras, mas também, questioná-las.

Tomar a pena não resulta em Morgana se tornar a dona da Verdade, mas na contestação à visão unilateral dos acontecimentos – por vozes masculinas que repetem uma visão essencialista da mulher e visam à eternização dessa identidade forjada. Portanto, a forma narrativa desenvolvida ao longo do romance está sintonizada com o seu momento de produção e com as lutas das mulheres pela possibilidade de se tornarem escritoras e falarem de si. A luta de Morgana para poder contar a sua história revela-se análoga à busca das mulheres escritoras para criar arte e registrar suas experiências de vida e visões de mundo dentro de um meio historicamente dominado por homens, buscando desarticular o universo simbólico criado pelos homens que comumente é atribuído ao feminino. Para que Bradley pudesse desenvolver em seu romance a busca da desarticulação do universo simbólico que os escritores sempre criaram para as mulheres, bem como as representações do feminino que eles produziram historicamente – para que pudesse dar a voz para uma personagem mulher dentro de uma tradição patriarcal –, é importante levar em conta que toda uma tradição anterior de escritoras mulheres tiveram que lutar para que tomar a pena pudesse ser possível. Em suma, é a luta histórica das escritoras pela posse da pena que cria condições para que Bradley empreenda a luta simbólica de Morgana pelo discurso. Como se deu essa luta das mulheres pela pena e qual foi a influência disso no

corpo de sua escrita?

2.1 Escrita de autoria feminina e revisionismo: a relação com a tradição literária

Em *The Madwoman in the Attic*, Sandra M. Gilbert e Susan Gubar abrangem as dificuldades e a luta das mulheres para poderem tomar a pena e produzirem literatura em meio ao controle histórico exercido pelos homens na sociedade e nas artes. Buscando encontrar os primórdios da criação de uma tradição literária de autoria feminina em língua inglesa, Gilbert e Gubar apontam que é no século XIX que as escritoras, ainda que diferentes entre si, construíram temas e imagens de mesmo teor, bem como uma coerência e um impulso afins para lutar por liberdade e contra o confinamento que sofriam na literatura e na cultura (2000, p. XI-XII). A situação das escritoras, enquanto “mulheres de letras”, ou seja, profissionais da escrita também é desse século (cf. SHOWALTER, 1998, p. 405). Isso não quer dizer que as mulheres não escreviam antes – pensemos em nomes de grande importância como Sapho, tão antiga quanto Homero, e Christine de Pizan, que já discutia a independência feminina em pleno século XV – mas indica a forma como elas foram silenciadas e seus nomes se perderam na historiografia literária, de controle patriarcal. O que ocorre é que somente a partir do século XIX e, sobretudo, no XX, é que houve um desenvolvimento com mais força e maior possibilidade de visibilidade para escritoras que lutavam para poder falar de si mesmas, criar para si uma literatura e cultura próprias. Os nomes importantes da autoria feminina precedente passam a ser retomados, com fôlego, somente com o desenvolvimento da crítica feminista e sua busca de resgate, re-visitação e revisão da literatura de autoria feminina, por meio do trabalho de arqueologia e crítica literária dessas escritoras, para que se recuperasse o seu acesso.

Antes disso, o feminino aparecia na arte e na cultura a partir de definições criadas na fala dos homens – detentores da pena. As poéticas patriarcais existentes sentenciavam as mulheres a formas específicas de representação, que veiculavam o que os homens pensavam sobre elas (cf. GILBERT; GUBAR, 2000, p. 11). A literatura de autoria masculina constituiu-se sempre como um espelho para as mulheres. Elas deveriam olhar para ele em busca de reconhecimento, contudo, a definição do feminino ali presente representava não o que elas eram, mas o modo como foram idealizadas pelos homens, o que *deveriam* ser. O espelho patriarcal funcionava então como uma prisão que atrapalhava a busca das mulheres por definirem a si mesmas, inibindo a força criativa e criando hesitação nas escritoras.

Criada por um Deus masculino e por homens semelhantes a deuses, morta em

uma imagem “perfeita” dela mesma, pode-se dizer que a autocontemplação da autora começou com um olhar penetrante no espelho que é o texto literário feito pelo homem. Primeiro, ela veria apenas os eternos traços fixados a ela como uma máscara para esconder seu elo terrível e sangrento com a natureza. Mas ao olhar o tempo suficiente e o tanto suficiente, ela veria [...] uma prisioneira enfurecida: ela mesma³⁵. (GILBERT; GUBAR, 2000, p. 15, tradução nossa).

O controle da pena pelas mãos de escritores homens não reflete só uma importância em nível artístico. Muito mais que isso, a pena pode ser compreendida como um símbolo do poder exercido pelo homem – o poder de ditar o que é o feminino e sentenciar qual é o seu lugar na arte e também no mundo. A luta das mulheres pela autoria não é algo de pequena importância, pois discurso e poder combinam-se.

Por mais que o discurso seja aparentemente pouca coisa, as interdições que o atingem revelam logo, rapidamente, sua ligação com o desejo e com o poder. Nisto não há nada de espantoso, visto que o discurso – como a psicanálise nos mostrou – não é simplesmente aquilo que traduz as lutas ou os sistemas de dominação, mas aquilo porque, pelo que se luta, o poder do qual nos queremos apoderar. (FOUCAULT, 2014, p. 9-10).

A interdição é o projeto mais evidente de exclusão da posse do discurso. Historicamente, a mulher teve o direito ao discurso negado, porém, quando as escritoras passaram a se envolver ativamente com a atividade literária, vemos que além da interdição existem outras formas de controle e limitação do discurso no seio da sociedade patriarcal. Tomar a pena significou ter o poder de não ser objeto passivo do discurso do outro, mas também implicou uma nova luta. As estratégias de manutenção da relação de poder de homens sobre mulheres não se basearam somente nas coerções do discurso – “as que limitam seus poderes, as que dominam suas aparições aleatórias, as que selecionam os sujeitos que falam” (FOUCAULT, 2014, p. 35) –, mas também no uso de representações deformadas do feminino impostas às mulheres, que atuaram na naturalização da noção de inferioridade delas – o que implicava a ideia de que a mulher, sendo uma criatura de segunda importância, produzia textos que não poderiam ser igualados aos dos escritores homens. A escrita serviu como forma de aprisionar as mulheres. Isso ocorreu por meio das formas preconcebidas que eram prescritas sobre elas pelos escritores homens, pois, “o que escraviza não é a escrita em si, mas o controle da escrita ou a escrita como

³⁵ No original: “Authored by a male God and by a godlike male, killed into a “perfect” image of herself, the woman writer’s self-contemplation may be said to have begun with a searching glance into the mirror of the male-inscribed literary text. There she would see at first only those eternal lineaments fixed on her like a mask to conceal her dreadful and bloody link to nature. But looking long enough, looking hard enough, she would see [...] an enraged prisoner: herself”.

controle”³⁶ (JOHNSON, 1995, p. 47, tradução nossa). A interdição do discurso às mulheres representou tanto uma forma de controle masculino sobre a escrita – ditar quem está autorizado a falar – como o controle do que a escrita fala – os textos de autoria masculina veiculando as visões do homem sobre si, sobre o mundo e sobre as mulheres. Assim, o controle da escrita e a escrita como controle reprimem e sentenciam a feminino.

De posse do discurso, as mulheres tiveram que lutar contra a limitação que era imposta ao que elas podiam dizer. Vencendo aos poucos os mecanismos de exclusão, o próximo passo das escritoras foi a relação com os mecanismos de rejeição. Para definirem sua presença pública enquanto artistas, as escritoras ocidentais do século XIX sujeitaram-se a opções muitas vezes degradantes. Muitos escritos não foram publicados e as escritoras que tinham a coragem de se lançarem aos perigos da opinião pública não raro confessavam modestamente suas limitações femininas e acatavam a imposição implícita no meio artístico de que deveriam se concentrar em assuntos menores reservados às senhoras. Se quisessem escrever sobre algo fora do que era ditado como sendo próprio para elas, outra alternativa era o uso de pseudônimos masculinos – disfarçadas de homem elas poderiam falar do que não era considerado como sendo “assuntos de mulher” (GILBERT; GUBAR, 2000, p. 64-65).

Ainda assim, publicando ou não, com nome próprio ou por meio de máscaras masculinas, as escritoras do século XIX conseguiram começar a produzir literatura. A escrita dessas mulheres passou a traduzir um esforço no sentido de redefinirem os termos de sua socialização – até então previamente ditados pelos escritos dos homens (c.f. GILBERT; GUBAR, 2000, p. 49). Lutar contra a leitura que os homens fizeram delas desde os primórdios da sociedade ocidental, quebrar o espelho que eles construíram, era condição *sine qua non* para que a mulher pudesse se afirmar como escritora e reivindicar o direito de dizer de si a partir da sua própria experiência.

[a] mulher literária muitas vezes se vê encarando com horror a imagem assombrosa de si mesma que foi misteriosamente gravada na superfície do espelho e ela tenta desvendar a verdade que não pode ser dita pela boca ferida e sangrando [...]. [...] ela deve se libertar aberta ou secretamente do desespero que inalou de um “Criador Enrugado” e ela só pode fazer isso revisando os textos do Criador. Ou, usando uma metáfora diferente, para “libertar a superfície do cristal”, uma escritora deve despedaçar o espelho que por tanto tempo refletiu o que cada mulher deveria ser. Por essa razão, escritoras na Inglaterra e nos Estados Unidos, durante o século 19 e início do século 20, têm se preocupado particularmente em atacar e re-visar, desconstruir e reconstruir essas imagens de mulheres herdadas da literatura

³⁶ No original: “what enslaves is not writing per se but control of writing and writing as control”.

masculina³⁷. (GILBERT; GUBAR, 2000, p. 76, tradução nossa).

No passado, nas comunidades tradicionais europeias, havia uma distinção entre a cultura dos homens e a cultura das mulheres e cada qual desenvolveu formas próprias de lidar com o amor, a vida, a morte, a natureza e religião, bem como formas singulares de canções e gêneros literários, cantos, danças e instrumentos musicais. Porém, ainda que “as tradições das mulheres eram geralmente mais ricas e diversificadas”, os gêneros femininos desapareceram e a cultura se tornou monopolizada pelos homens (LEMAIRE, 1994, p. 63-64). Não possuindo uma tradição própria, o que cabia às escritoras efetuar, então, era a revisão dos textos patriarcais. Tal revisionismo visava à libertação de amarras simbólicas, mas a luta não foi contra a leitura de mundo dos homens, mas contra a visão e os estereótipos que os escritores historicamente criaram em torno do feminino ao longo da tradição literária ocidental (cf. GILBERT; GUBAR, 2000, p. 76).

Sobre isso, Virginia Woolf observa que as escritoras começavam a explorar seu próprio gênero, a escrever sobre mulheres como elas nunca foram escritas antes, já que até então o feminino era criado por homens na literatura (1998, p. 51). O processo teve início a partir da revisão dessas poéticas patriarcais que traziam formas específicas de representações do feminino. Ainda que as escritoras do século XIX não pudessem nesse momento lidar com esses textos e manipular os sentidos de forma aberta e virulenta – como veio a acontecer no século XX –, o ato de revisão forneceu um impulso na busca dessas mulheres por definirem a si mesmas na arte.

Enquanto as escritoras do século XIX tentavam usar os gêneros tradicionais para revisar as imagens femininas a partir das suas próprias experiências, elas valiam-se de novas estratégias diante da noção do que era ou não próprio à sua escrita. Para que pudessem tomar a pena sem o uso de pseudônimos ou asserções de produção de uma arte menor, o subtexto foi a forma utilizada para que se contornasse a coerção masculina sem a submissão ao que as antecessoras tiveram que incorrer. Imagens e sentidos velados eram camuflados no texto de autoria feminina e a produção resultava diferente da dos textos dos escritores homens. A escrita dessas mulheres era, então, um palimpsesto que, como os pergaminhos antigos, eram raspados a cada nova

³⁷ No original: “the literary woman frequently finds herself staring with horror at a fearful image of herself that has been mysteriously inscribed on the surface of the glass, and she tries to guess the truth that cannot be uttered by the wounded and bleeding mouth [...]. [...] she must overtly or covertly free herself of the despair she inhaled from some “Wrinkled Maker”, and she can only do this by revising the Maker’s texts. Or, to put the matter in terms of a different metaphor, to “set the crystal surface free” a literary woman must shatter the mirror that has so long reflected what every woman was supposed to be. For these reasons, then, women writers in England and America, throughout the nineteenth century and on into the twentieth, have been especially concerned with assaulting and re-visioning, deconstructing and reconstructing those images of women inherited from male literature”.

escritura se mesclavam texto antigo e texto novo, continha camadas de significação, que gerava um estranhamento. Sobre isso, afirmam Gilbert e Gubar que

Certamente, quando consideramos a “estranheza” da escrita das mulheres com relação ao seu conteúdo submerso, começa a parecer que quando as mulheres não se transformam em imitadoras masculinas [...] elas podem ter tentado transcender sua angústia de autoria ao *revisar* gêneros masculinos, usando-os para registrar seus próprios sonhos e histórias, como *disfarce*. Essas escritoras, portanto, não só participaram como – usando um dos termos chave de Harold Bloom – “desviaram” das sequências centrais da história da literatura masculina, encenando um processo unicamente feminino de revisão e redefinição que fez necessariamente com que elas parecessem “estranhas”³⁸. (2000, p. 73, tradução nossa).

Vemos que após a luta das escritoras do século XIX pelo direito à pena e a possibilidade de criarem a si mesmas na arte, as escritoras posteriores, já encontrando um pilar de apoio, puderam falar de si com maior liberdade. Após esse primeiro momento iniciado no século XIX, a revisão avançou. Como os mitos presentes na arte ainda eram exclusivamente patriarcais, muitas escritoras passaram a buscar uma revisão do universo mítico criado pela arte masculina. Marion Zimmer Bradley foi uma dessas escritoras que notaram que o controle do imaginário ainda era masculino. Em suas próprias palavras, vemos o que ela pretendia com a escrita de *The Mists*.

Para mim, a chave para o “desenvolvimento da personalidade feminina”, na minha versão *revisionista*, ou melhor, *reconstrucionista*, é simplesmente essa. As mulheres modernas foram educadas a partir de histórias com mitos/lendas/heróis em que os homens faziam coisas importantes e as mulheres ficavam lá, observando e admirando, mas sem fazer nada. Restaurar Morgana e a Dama do Lago como motores reais e integrais da trama é, eu creio, de importância suprema para o desenvolvimento religioso e psicológico das mulheres nos dias de hoje³⁹. (1986, grifos e tradução nossos).

Bradley propõe que a composição do romance visa não só ao revisionismo, mas ao “reconstrucionismo”, ou seja, uma resposta crítica à tradição por meio de uma reconstrução.

³⁸ No original: “Certainly when we consider the “oddity” of women’s writing in relation to its submerged content, it begins to seem that when women did not turn into male mimics [...] they may have attempted to transcend their anxiety of authorship by *revising* male genres, using them to record their own dreams and their own stories in *disguise*. Such writers, therefore, both, participated in and – to use one of Harold Bloom’s key terms – “swerved” from the central sequences of male literary history, enacting a uniquely female process of revision and redefinition that necessarily caused them to seem “odd””.

³⁹ No original: “For me the key to “female personality development” in my *revisionist*, or better, *reconstructionist* version, is simply this. Modern women have been reared on myths/legends/hero tales in which the men do the important things and the women stand by and watch and admire but keep their hands off. Restoring Morgan and the Lady of the Lake to real, integral movers in the drama is, I think, of supreme importance in the religious and psychological development of women in our day”.

Segundo ela, o maior mérito conquistado foi o resgate do feminino, que é silenciado na tradição literária (BRADLEY, 1986). Como os mitos, as lendas e os heróis da tradição literária ainda são masculinos e mantêm as personagens femininas em situação de passividade, a opção feita foi a de dar relevo para personagens que, além de mulheres, sempre foram duplamente marginalizadas na tradição arturiana. Morgana e Viviane – a Dama do Lago – não só figuraram sempre como secundárias no texto masculino, mas também, como personagens relacionadas com o mal. Resgatá-las, o que para Bradley tem implicações religiosas e psicológicas para as mulheres, é uma forma de resistência e transgressão ao universo mítico do patriarcado, ainda não desviado pela nova tradição literária feminina, com o controle simbólico do imaginário que afeta as mulheres modernas. Dessa forma, descontente com as versões que traziam unicamente a esfera de ação de personagens masculinas, a autora desenvolveu um projeto estético de contestação e desarticulação do patriarcado, dando voz às mulheres, sempre silenciadas. Os desvios empreendidos objetivam, portanto, a reconstrução da tradição mítica – em moldes femininos.

A atuação de Bradley não é singular. Como herdeiras dos frutos da luta de suas antecessoras, muitas escritoras do século XX puderam ir além e não só fazer a revisão da imagem da essência feminina que existia nos textos patriarcais, mas reinventar as histórias originais e as figuras femininas tradicionais da mitologia patriarcal, como Circe, Leda, Cassandra, Medusa, Helena e Perséfone (cf. GILBERT; GUBAR, 2000, p. 80). Em *The Mists*, Bradley faz uma tentativa de quebra da estrutura patriarcal inerente à Matéria da Bretanha por meio da revisão de imagens e convenções patriarcais que a obra pretende superar. Duas estratégias são utilizadas para tanto. Primeiro ela desarticula a narração tradicional do ciclo arturiano – que sempre ocorrera através da voz masculina – valendo-se da voz e perspectiva feminina. Depois, e por meio da narração e do foco narrativo, a autora efetua mudanças relevantes em nível de enredo, ressignificando episódios importantes da tradição arturiana – como veremos ao longo da análise desenvolvida no terceiro e no quarto capítulo.

Desde o início da leitura de *The Mists*, deparamo-nos com a presença do que veio a ser a fonte primeira para a composição do romance – Thomas Malory e seu *Le Morte D'Arthur*. A epígrafe utilizada pela autora é justamente uma passagem do livro de Malory, que fala do destino final de Morgan le Fay: “[...] a fada Morgana não se casou, mas foi mandada à escola, num convento, onde se tornou uma grande senhora da magia” (BRADLEY, 1989a, p. 7). O destino de Morgana é enigmático, pois como poderia ela aprender magia em um convento? O que se espera de tal lugar é antes a existência de clausura, retidão e orações, do que a prática de magia. Assim, a ambiguidade é intrínseca a essa personagem. Isso remete ao processo de

cristianização da Europa, quando a Igreja não conseguiu sufocar completamente a inspiração pagã, que continuou existindo no folclore e na arte, assim, foi feita uma assimilação e cristianização desses elementos, porém, de maneira superficial (cf. BARROS, 1994, p. 14). Na Matéria da Bretanha foi feito o mesmo processo: os elementos celtas relacionados aos episódios arturianos foram cristianizados, resultando por vezes em um estranhamento, como o observado por Bradley em relação à personagem Morgana.

Em 1986, Bradley publicou um texto chamado *Thoughts on Avalon*, em que escreveu sobre a produção de *The Mists* e sua posterior recepção, revelando que sentira receio inicialmente quanto ao fato de que o livro pudesse ser interpretado como um ataque aos preceitos da fé cristã. A origem para muitos dos questionamentos que serviram de base para o desenvolvimento do romance aparece em sua fala como tendo sido tirados da leitura de *Le Morte D'Arthur*. Segundo Bradley, muitas contradições aparentes no texto de Malory atraíram sua atenção. Uma delas diz respeito a Lancelot ser descrito como sendo o melhor cavaleiro da Távola. Como poderia ser o melhor cavaleiro aquele que era um grande pecador aos olhos de Deus em virtude do adultério que mantinha com Guinevere? Artur, o rei cristão exemplar, por outro lado, não tinha outra recompensa pelo seu bom caráter do que ver seus cavaleiros espalhados pelo seu reino numa Busca pelo Graal, que foi iniciada por ordem divina. Assim, Deus atrai a dispersão e o enfraquecimento da Távola e Artur vê a devastação de Camelot acontecer mesmo tendo sempre feito tudo de acordo com o bem e com a fé cristã. Poderia Deus não estar do lado de quem agia da forma correta? De acordo com Bradley, esse foi o dilema com o qual Malory se deparou: “Estaria Deus cometendo erros em algum lugar? Havia caos por trás da ordem da estrutura medieval feudal?”⁴⁰ (BRADLEY, 1986, tradução nossa).

Quanto às representações do feminino em Malory, Bradley percebeu o modo ambivalente pelo qual as mulheres eram mostradas: “Quando eu li Malory, eu percebi especialmente que Morgan le Fay, a Dama do Lago (com suas muitas donzelas) eram retratadas como amigas e aliadas de Artur – mas, igualmente como suas antagonistas”⁴¹ (BRADLEY, 1986, tradução nossa). As ações negativas dessas personagens não pareciam ter qualquer motivação, “exceto, ocasionalmente, para testar a fé dos cavaleiros em Deus, ou ‘no amor verdadeiro’ [...]”⁴² (BRADLEY, 1986, tradução nossa). Captar tais características na escrita de *Le Morte D'Arthur* levou a autora a se questionar quanto a Malory não ter, simplesmente,

⁴⁰ No original: “Was God slipping up somewhere? Was there chaos lying behind the orderliness of the medieval-feudal structure?”.

⁴¹ No original: “When I read Malory I noticed specially that Morgan le Fay, and the Lady of the Lake (with her many "damsels") were frequently portrayed as Arthur's friends and allies -- but equally often as his antagonists”.

⁴² No original: “except, occasionally, to test the faith of the knights, either in God, or in "true love””.

suprimido essas personagens da história, como fez com os elementos célticos, além de outros episódios e personagens, que foram apagados de sua versão. Sua conclusão é a de que ele não pôde apagá-las, por elas estarem por demais integradas ao todo da história. Sendo assim, a estratégia de Malory, segundo Bradley, foi a de minimizar essas mulheres e torná-las vilãs, imbecis ou feiticeiras más, sem conseguir escondê-las inteiramente (BRADLEY, 1986).

Há que se levar em consideração que Malory não inventara as histórias que narrou. Assim como Bradley, Malory lida com uma vasta tradição que lhe é anterior e que possui muitas partes fixas. O que ele fez foi reunir em uma mesma obra tradições arturianas variadas, de origens francesas e inglesas. Malory pouco acrescentou de novo no ciclo arturiano, seu maior papel foi o de reunir as histórias esparsas. A Matéria da Bretanha é por si mesma o resultado de uma amálgama de tradições, de apagamentos e de novas inserções a cada nova escritura – e foram muitas desde a Idade Média. O elemento celta, que está intimamente relacionado ao passado inglês e à origem das lendas arturianas, não pôde ser apagado, ele então passa a ser explicado dentro de uma nova roupagem cristã na Baixa Idade Média. Contudo, tal assimilação não se dá totalmente sem estranhamento.

É a partir da percepção das ambiguidades e ambivalências em Malory, bem como da importância das mulheres misteriosas do ciclo, que Bradley começará a articular na sua escrita novos sentidos para os mesmos acontecimentos da Matéria da Bretanha. Se em um primeiro momento a sua atuação pode ser equiparada ao de uma crítica literária, que busca encontrar e entender o que a fala masculina ditou sobre o feminino – e ditar no sentido não só de dizer, mas de sentenciar normas e padrões de conduta –, o que a escritora faz depois é montar o seu próprio projeto literário, que além de ser feito por uma mulher, passa a valorizar o mesmo feminino que outrora estava secundarizado nas versões masculinas. Assim, sua escritura parte antes da sua leitura do texto do outro para, a partir de então, buscar o novo. Pensando no conceito correto sobre o que desenvolveu com *The Mists*, Bradley chama sua obra de reconstrucionista, como já citado. De fato, somado ao ato de revisão, há também a reconstrução de muitos sentidos tradicionais do ciclo arturiano em sua versão. A noção de reconstrução se relaciona primeiramente com a ideia de destruição. Para que algo seja reconstruído – construído de novo –, a construção anterior não pode ser mantida. Não se trata de reformar uma edificação já existente, mas fazer algo novo. Mesmo que ela tenha que lidar com um material possuidor de partes fixas para produzir a sua versão, Bradley – com sua proposta de quebra das formas cristalizadas do feminino ao longo da tradição literária – ao arruinar a visão patriarcal, faz mais que criar, ela recria.

Há em *The Mists* mudanças importantes em nível de enredo para adequar o material pré-

existente às necessidades relacionadas ao novo projeto – e com isso novos sentidos são criados. Pela própria natureza do ato de recriação, a escritora ainda se mantém relativamente ligada à tradição dos textos arturianos – sobretudo *Le Morte D'Arthur*. A relação que Bradley possui com Malory é declaradamente intertextual. É a partir da ideia de ter em *Le Morte d'Arthur* a sua fonte que a autora pensa em termos de reconstrução. Contudo, a influência da tradição arturiana na sua escrita vai além disso e é importante que se esclareça o modo pelo qual ela se relaciona e tenta lidar com a tradição, assim como se torna imprescindível entender melhor o próprio conceito de influência.

Para pensarmos em influência na seara dos estudos literários é fundamental a consideração dos postulados de Harold Bloom acerca do conceito de *angústia da influência* articulado primeiramente em *The Anxiety of Influence*, em 1973, e posteriormente desenvolvido em três livros seguintes a esse, o que atualmente compõe um conjunto teórico chamado *Tetralogia da Influência*⁴³. De acordo com Bloom, “influência é uma metáfora, que implica uma matriz de relacionamento – imagísticos, temporais, espirituais, psicológicos – todos em última análise de natureza defensiva” (1991, p. 23-24). Para ele, todo escritor de literatura sente a angústia de sofrer influência, ainda que esse processo ocorra por vezes de maneira inconsciente. Sobre a angústia da influência Bloom aponta que,

A angústia da influência resulta de um complexo ato de forte má leitura, uma interpretação criativa que eu chamo de “apropriação poética”. O que os escritores podem sentir como angústia, e o que suas obras são obrigadas a manifestar, são as consequências da apropriação poética, mais que a sua causa. A forte má leitura vem primeiro; tem de haver um profundo ato de leitura que é uma espécie de paixão por uma obra literária. É provável que essa leitura seja idiossincrática, e quase certo que seja ambivalente, embora a ambivalência possa estar velada (1991, p. 24).

A má leitura feita pelo escritor é o ato de apropriar-se do pai ao mesmo tempo em que efetua uma distorção dele – o que ocorre em virtude de suas próprias idiossincrasias. Bloom, cunha o conceito de *desleitura* (*misreading*) na obra que dá continuidade às suas reflexões sobre a angústia da influência (*A Map of Misreading*). De acordo com o teórico, a leitura é algo tardio e o poeta forte, o escritor de literatura, sempre *deslê* textos anteriores. Assim, se a leitura é forte, “trata-se sempre de uma desleitura” (BLOOM, 2003, p. 23), e, em vista disso, toda desleitura é sempre um ato crítico. É importante ressaltar que a *desleitura* e o ato de *desler* não se trata de uma nova leitura que negue as anteriores, sem se relacionar com elas. A

⁴³ As quatro obras de Harold Bloom que instauram e desenvolvem o conceito de angústia da influência e que constituem, portanto, a chamada Tetralogia da Influência, são: *The Anxiety of Influence*, *A Map of Misreading*, (1975), *Kabbalah and Criticism* (1975) e *Poetry and Repression* (1976).

desleitura – que é a forma como o *misreading* foi traduzido para o português – é, antes, um novo olhar crítico sobre a tradição. A influência poética, sob esse prisma, não é compreendida como a passagem de imagens e ideias de escritores para seus sucessores, antes, a influência da tradição significa que

[n] ão existem textos, apenas relações *entre* os textos. Estas relações dependem de um ato crítico, uma desleitura ou desapropriação, que um poema exerce sobre outro [...]. A relação de influência governa a leitura assim como a leitura governa a escrita, e a leitura, portanto, é uma “desescrita” assim como a escrita é uma desleitura. (BLOOM, 2003, p.23, grifos do autor).

Os postulados de Bloom, entretanto, são desenvolvidos levando em consideração exclusivamente autores homens. A busca da percepção da relação específica da escritora mulher com a tradição literária nos levou até agora a considerar a revisão através das proposições de Gilbert e Gubar em *The Madwoman in the Attic*. Para ampliarmos o entendimento sobre o processo de revisionismo é interessante a abordagem de Adrienne Rich sobre o fenômeno. Em seu famoso ensaio “When we dead awaken: writing as revision”, a revisão da tradição – *re-vi-são* para Rich – é percebida como uma atividade que é principalmente crítica.

O ato de olhar para trás, de ver com novos olhos, de entrar em um texto antigo a partir de uma nova direção crítica – é para nós mais que um capítulo da história cultural: é um ato de sobrevivência. Até podermos entender os pressupostos nos quais estamos mergulhadas nós não conseguiremos conhecer a nós mesmas. E esse impulso para o autoconhecimento, para a mulher, é mais que uma busca de identidade: é parte de sua recusa à autodestrutividade da sociedade dominada pelo homem. Uma crítica radical à literatura, feminista em seu impulso, tomaria o trabalho sobretudo como uma pista de como vivemos, como temos vivido, como temos sido levadas a imaginarmos a nós mesmas, como nossa língua nos aprisionou e também nos libertou; e como podemos começar a ver – e então a viver – de novo⁴⁴. (1972, p. 18, tradução nossa).

A fim de melhor entender a especificidade da noção de *re-vi-são* proposta por Rich – pensada especialmente para o texto de autoria feminina –, é fundamental explicitar que não se trata da ideia tradicional de revisão. Revisionismo é, como definido por Harold Bloom, “um redirecionamento ou uma segunda visão, que leva a uma reestimativa ou uma avaliação” e o revisionista é aquele que “se esforça por *ver* outra vez, de modo a *estimar* e *avaliar*

⁴⁴ No original: “The act of looking back, of seeing with fresh eyes, of entering an old text from a new critical direction – is for us more than a chapter in cultural history: it is an act of survival. Until we can understand the assumptions in which we are drenched we cannot know ourselves. And this drive to self-knowledge, for woman, is more than a search for identity: it is part of her refusal of the self-destructiveness of male-dominated society. A radical critique of literature, feminist in its impulse, would take the work first of all as clue to how we live, how we have been living, how we have been led to imagine ourselves, how our language has trapped as well as liberated us; and how we can begin to see – and therefore live – afresh.”

diferentemente, de modo a então *direcionar* ‘corretivamente’” (2003, p. 24, grifos do autor). Se revisar é, nessa perspectiva, ver novamente e a partir disso efetuar uma estimativa e avaliação, ambos os conceitos podem parecer, em um primeiro momento, fazer referência à mesma coisa – o ver novamente algo e criar a partir disso –, entretanto, a especificidade da *re-vision* de Rich é falar sobre um determinado tipo de revisão: a fim de poder ter um conhecimento de si – e a partir de então escrever de forma plena –, a escritora deve conhecer primeiro as premissas masculinas em torno do feminino presentes na arte e na cultura e que inundam a vida de todas elas, pois por ser produto de cultura, os mitos e imagens presentes na sociedade as afetam (cf. RICH, 1972, p. 18-19). Não se trata de somente olhar para trás e para o que o homem ditou sobre a mulher, mas também, olhar não de uma forma enviesada/contaminada com o costume (que parte dessas imagens do que o homem espera da mulher), mas olhar de uma forma nova a fim de poder gerar a crítica desses discursos em torno da mulher. A *re-vision* implica, segundo Rich, “se voltar contra algo que nega tudo o que ela é”. Somente lutando com a imagem das mulheres na produção artística dos homens, e criando a partir dessa luta – desta forma, um tipo especial de *re-visão* – é que as mulheres poderiam recusar ser no presente o que os homens sempre fizeram delas na tradição.

Gilbert e Gubar entendem o processo de revisão empreendido pelas escritoras do século XIX de maneira similar ao que é dito por Rich. Como a mulher historicamente conheceu a si mesma através do que leu nos textos escritos por homens – que negam o que ela sabe e sente de si –, o revisionismo dos textos patriarcais visa a uma leitura crítica desses textos de modo que os estereótipos do feminino possam ser superados por elas em sua criação artística. A luta das escritoras contra o silêncio imposto é seguida da revisão dos textos patriarcais. Buscar a autoria transforma-se no uso do que estava disponível na tradição e elas se valeram desses textos com objetivos próprios a fim de transformarem a imagem do feminino presente na cultura a partir das suas próprias experiências (cf. GILBERT; GUBAR, 2000, p. 47). O processo de revisão que marca o desenvolvimento da nova tradição literária de autoria feminina, portanto, não deixou de ser uma forma de subversão.

Desse modo, se toda *re-vision* é uma revisão, nem toda revisão será um ato de *re-vision*. O processo pode ser relacionado com a busca de desviar e desler a tradição, como proposto por Harold Bloom, ainda assim, o caminho e o resultado que Rich propõe é diverso. Não se trata de desafiar e vencer o antecessor – matar o pai –, mas desafiar o que a tradição literária masculina sentenciou sobre o feminino e, a partir dessa visão crítica, criar uma arte autônoma e original. Essa visão relaciona-se com o percurso empreendido pela própria crítica feminista. Primeiro se volta para o estudo dos textos patriarcais e suas falas sobre as mulheres para depois concentrar-

se na escrita de autoria feminina – a ginocrítica, na terminologia de Elaine Showalter. A proposta do revisionismo crítico da tradição de Adrienne Rich transita por ambas as formas, em nível artístico e crítico – a artista é por si mesma a crítica dos textos patriarcais e é a partir da leitura crítica que faz dos postulados deles que ela passa a criar a sua arte.

Entretanto, Rich não deixa de levar em consideração a dificuldade que a escritora enfrenta na busca de uma linguagem própria, pois aponta que além de se tratar de uma consciência nova, há pouca tradição que sirva como suporte. Para ela, as escritoras encontram uma série de problemas em seu caminho, oriundos de toda uma tradição de fala masculina sobre elas, que dificultam a produção artística.

Eu sugiro que o espectro desse tipo de julgamento masculino, juntamente com o ativo desencorajamento e frustração das necessidades dela por uma cultura controlada por homens, tem criado problemas para a mulher escritora: problemas de contato com ela mesma, problemas de linguagem e estilo, problemas de energia e sobrevivência⁴⁵. (1972, p. 20, tradução nossa).

Gilbert e Gubar também falam, em *The Madwoman in the Attic*, sobre o modo como o controle masculino da escrita e das representações do feminino ao longo do tempo afetam a produção artística da escritora. De acordo com estas teóricas, as escritoras assimilam e, de maneira consciente ou não, afirmam ou negam as realizações que herdaram dos seus predecessores (2000, p. 46). Isso nos faz retomar o conceito de angústia da influência de Harold Bloom. Como já dito, Bloom postula que a dinâmica da história literária surge da luta do poeta forte, o escritor de literatura, para desler o seu precursor e, com isso, tornar-se o outro ao ocupar o seu lugar e conseguir afirmar a sua própria arte, ou seja, ele parte dos homens para criar suas proposições. Apesar de entenderem que a teoria de Bloom é útil na medida em que ajuda na distinção de quais angústias e realizações pertencem aos escritores homens e quais são próprias das mulheres, Gilbert e Gubar entendem que não é possível aplicar as ideias de Bloom para a situação das mulheres escritoras, pois não há simetria e a mulher poeta não experimenta a angústia da influência da mesma forma que o homem poeta pela simples razão de que ela confronta precursores quase que exclusivamente homens, desse modo, diferentes delas.

Para elas, o escritor homem é aquele que é filho de muitos pais, já a escritora mulher, por outro lado, é filha de poucas mães. Sendo pioneiras, as escritoras não sofreriam da mesma forma que os homens com a influência (2000, p. 48). Enquanto a crítica literária tradicional

⁴⁵ No original: “I am suggesting that the specter of this kind of male judgment, along with the active discouragement and thwarting of her needs by a culture controlled by males, has created problems for the women writer: problems of contact with herself, problems of language and style, problems of energy and survival”.

discutia, no final da década de 1960, noções como a morte do autor⁴⁶ e a exaustão nas formas literárias⁴⁷, o desenvolvimento da crítica feminista e os estudos feitos ao longo da década de 1970 – sendo *Madwoman* um deles – indicava que a literatura feita por mulheres não se mostrava como passível de enquadramento na cronologia da história literária tradicional e tinha pela frente múltiplas e originais formas de desenvolvimento.

Ainda assim, para Gilbert e Gubar, as escritoras também sofreram de uma forma particular de angústia ao se debruçarem sobre a criação literária. Para considerar a situação das escritoras mulheres, e não sendo possível simplesmente mimetizar as ideias de Bloom e tomar a escrita feminina como uma luta das escritoras com as suas antecessoras – a tradição feminina é vista pela crítica feminista de maneira positiva, como uma espécie de pilar para elas – Gilbert e Gubar, então, fazem uma *re-visão* da teoria de Bloom: com olhos críticos elas problematizam a noção de angústia da influência e, a partir disso, criam o conceito de angústia de autoria, que é, “[...] um medo radical de que não possa criar, que não possa nunca se tornar a ‘precursora’ e de que o ato da escrita a isole e a destrua” (2000, p. 49). Em suma, tendo sido sempre musa e objeto da fala do homem, as escritoras temiam não ser capazes de gerar arte por si mesmas.

A angústia da autoria gerou, na visão de Gilbert e Gubar, uma contaminação na escrita dessas mulheres do século XIX. Ao tomarem a pena, as primeiras mulheres teriam sido infectadas por sentimentos de insegurança, inadequação e inferioridade, que foram induzidos pela criação que tiveram sobre sua feminilidade (2000, p. 45). A *re-visão* seria o remédio para essa angústia. Deslendo poéticas patriarcais através do revisionismo crítico, as escritoras poderiam se desvencilhar das convenções herdadas e produzir uma arte que lhes fosse própria (2000, p. 59).

Os preceitos de Gilbert e Gubar sobre a revisão da tradição relacionam-se com a ideia de *re-visão* proposta por Adrienne Rich e também, de certo modo, com as noções de Harold Bloom sobre a angústia da influência e o processo de desleitura. É interessante notar que o que as três teóricas fazem pode ser entendido como uma desleitura da visão patriarcal de Bloom. O revisionismo não deixa de ser uma desleitura, mas empreendido pelas escritoras em relação à tradição que as sentencia a formas definidas de existência. Assim sendo, a ideia de desleitura que será relacionada daqui para a frente com o fazer literário em *The Mists* não

⁴⁶ É Roland Barthes quem disserta acerca do assunto em *A morte do autor*, em 1968.

⁴⁷ John Barth publica em 1967 *The Literature of Exhaustion*, falando sobre “o esgotamento de certas formas ou o esgotamento de certas possibilidades” na literatura (1968, p. 718, tradução nossa). A literatura de exaustão traz a ideia de que todos os modelos, técnicas, inventividade da literatura tinham se exaurido – as fórmulas estariam esgotadas – tudo teria sido usado em exaustão, a criatividade, então, seria praticamente impossível. A exaustão seria um impasse. A saída encontrada por Barth e outros pós-modernos seria uma transformação do problema numa nova forma de criatividade – a crise como fonte da literatura e a metaficção como prática original.

pode ser entendida a partir somente da consideração dos pressupostos de Bloom. É necessário que se tenha em mente a ideia de *re-visão* como a desleitura empreendida por uma artista mulher da tradição feita por homens e as imagens femininas presentes em tal tradição.

2.2 O projeto estético em *The Mists of Avalon*: a *re-visão* e o discurso patriarcal

Voltemos a *The Mists*. Como já dito, a experiência feminina nesse romance é múltipla, pois a perspectiva que constrói a narrativa parte de várias personagens. Com isso, não há uma imagem fechada de mulher. Cada uma das personagens possui características próprias, como veremos no capítulo três. Além disso, a História e a Verdade são relativizadas. O que existe é o conjunto de acontecimentos e as várias formas de experimentá-los – e de contá-los – a partir da singularidade da personagem que os vive/conta.

Como a experiência de “mulher” não é única, e a própria noção de “mulher” não pode ser tomada como singular, a diversidade é mais facilmente representada a partir da perspectiva múltipla. Isso difere em larga medida do modo como as representações do feminino na tradição literária ocidental sempre estiveram condicionadas a um ator social, e, portanto, uma forma de sentir/contar. Como um romance que traz uma *re-visão* de obras patriarcais da Matéria da Bretanha, *The Mists* reconta e desloca a imagem tradicional e cristalizada do feminino na literatura, faz novas representações e subverte e ressignifica mitos patriarcais. A escolha de Morgana como narradora não é acidental, não se trata somente da mulher contando a sua história, mas de uma mulher que conjuga em si todos os estereótipos negativos relacionados ao feminino que são construídos pelo homem ao longo do tempo: ela tem poder, é o elemento não cristão e que não se submete à autoridade dos homens. Assim, é uma mulher que não representa e nem aceita as expectativas tradicionais masculinas sobre o feminino.

Como já dito, a narração de Morgana, que parte da sua visão e da perspectiva de outras personagens mulheres importantes da narrativa, pode ser entendida como uma representação simbólica da mulher escritora e seu papel dentro de uma tradição que sempre fora masculina. O poder falar de si e não ser contada pelo outro – o que cria uma nova tradição – e o modo de recontar privilegiando a psicologia das personagens femininas corresponde ao projeto estético do romance e também remete ao contexto de produção do livro e das discussões da crítica feminista em torno da necessidade da revisão e da escrita das mulheres como relacionadas com a experiência feminina. Em *The Mists*, não só a perspectiva desenvolvida é diferente por visar o feminino, mas as formas narrativas também destoam dos textos tradicionais da Matéria da

Bretanha. Se os episódios são na grande maioria os mesmos, a forma de contar e o comportamento das personagens ganham uma nova significação.

A *re-visão* e a desleitura da tradição que a autora busca desenvolver em *The Mists*, se materializa no romance através da perspectiva que parte das personagens mulheres e dos elementos e espaços presentes na narrativa que remetem ao divino no seu aspecto feminino: a Ilha Sagrada de Avalon, lugar de ação e mando da mulher, as práticas religiosas pagãs e o comportamento e visões de mundo das mulheres são a base do projeto revisionista empreendido por Bradley. Por meio de vários fios narrativos como a tradição, a religião, o folclore e os episódios históricos, são criados novos sentidos para uma forma pré-estabelecida e ocorre a subversão de muitos significados originais presentes no ciclo arturiano. Isso pode ser observado através das tramas femininas que movem os acontecimentos. Enquanto nas versões tradicionais do ciclo arturiano o feminino é elemento secundário, em *The Mists* todos os eventos importantes que ocorrem no reino de Artur são planejados por mulheres. Viviane, por exemplo, é aquela que trama o nascimento de Artur, futuro salvador da Bretanha. E é do apoio dela, enquanto soberana de Avalon, que o jovem precisa para reinar não só sobre cristãos, mas entre os pictos e as tribos. Morgana esquematiza e executa seus intentos de que Acolon lute contra Artur e retome Excalibur tornando-se rei. Gwenhwyfar, ao engravidar, planeja pedir para Artur como presente pela maternidade que ele não leve mais a bandeira de Avalon diante dos seus exércitos em batalha. Assim, vemos que *The Mists* dialoga com a tradição, mas efetua mudanças significativas nas formas de representação do feminino e estabelecimento da autoridade masculina. O ciclo arturiano influencia Bradley, porém, o ciclo terá a influência dela a partir desse momento.

É importante ressaltar que *Le Morte D'Arthur*, de Thomas Malory, e as outras versões arturianas anteriores a *The Mists* – como *Perceval ou le conte du Graal*, de Chrétien de Troyes, *The Once and Future King*, de T. H. White e, para citar uma versão em língua portuguesa, *A demanda do Santo Graal*, sistematizada e trazida para o português contemporâneo por Heitor Megale – não devem ser tomadas como meras fontes utilizadas por Bradley em seu projeto de *re-visão* e desleitura. A relação entre texto e fonte pressupõe a noção de dívida do texto novo em relação àquele em que ele bebe. Não é nisso, em absoluto, que consiste o projeto estético em *The Mists*. O interesse de Bradley ao se relacionar com a matriz é o de macular a tradição e criar novos sentidos. Como se trata de um processo de *re-visão*, e, desse modo, de inovação, não pode ser entendido como sendo apenas relacionado com a fonte. A escritora mostra suas referências, entretanto, a desleitura não se relaciona com isso: a influência é muito maior que só uma obra. A Matéria da Bretanha como um todo – para muito além de *Le Morte D'Arthur*

ou outra versão arturiana – é permeada da influência de um fenômeno que se infiltra nas formas e ideias que são relidas e reescritas nas muitas versões existentes. A interconexão entre os textos não ocorre como fonte. Também vai além de ser somente uma intertextualidade direta – isso ocorre em *The Mists* e é facilmente perceptível desde a sua epígrafe, podendo ser reconhecida quando se tem o acesso aos textos – mas tal diálogo intertextual direto é só o começo do processo.

Harold Bloom, falando sobre a influência, aponta que a angústia de se tornar autor se dá pela consciência de uma tradição anterior de escritores renomados. Para se tornar autor, deve-se renovar a literatura precedente; contudo, a relação com os antecessores não é a de mera transmissão de ideias e imagens, mas se trata, sobretudo, de uma relação entre textos, que dependem da desleitura – o ato crítico – de um texto sobre o outro (2003, p. 23). O processo é de produção e subversão de significados. A intertextualidade é uma das formas de buscar entender a relação de Bradley com a tradição, mas não é a forma exclusiva, pois a relação se dá entre texto e texto e não entre texto e fonte.

Para além de lidar com uma obra, Bradley tenta se desviar do discurso e dos valores patriarcais que estão presentes na cultura e na arte – e, em vista disso, na Matéria da Bretanha. A escritora, de maneira consciente, quer criar uma versão em que as mulheres tenham voz, o que implica lidar com esses valores patriarcais. Não há a influência de um autor, nem somente ideias e imagens, há a influência de todo um discurso patriarcal, presente em todas as fontes arturianas e na tradição literária como um todo. Bradley é capaz de sentir como o tratamento dispensado ao feminino é problemático nesses textos, daí sua busca de *re-visão*. A escritora aponta que a tradição apaga as mulheres e ela quer, com sua escrita, retomá-las. Seu projeto não se dissocia, portanto, de uma tentativa de desarticular o discurso e os preconceitos patriarcais que inundam todo o ciclo arturiano.

Malory é uma fonte que traz esse discurso, assim como qualquer texto patriarcal contém o todo do patriarcado. É através do contato com *Le Morte D'Arthur* que Bradley lida com esse sistema e seus valores. Em sua *re-visão*, a escritora quer desler toda a tradição patriarcal e, quando ela se desvia de Malory, seu ato equivale à desleitura do todo uma vez que o patriarcado funciona pelo mecanismo da repetição para reafirmação. Sua ação se relaciona com a *re-leitura* e *re-escrita* da estrutura de mitos e lendas. Como a tradição arturiana sempre foi narrada pela voz do homem a partir de valores patriarcais, a escrita de Bradley é uma forma de resistência por ela ser mulher, e é ainda mais subversiva por buscar quebrar o espelho patriarcal presente na tradição arturiana, inserindo uma nova forma pautada na valorização do feminino.

Quando as mulheres tomam a pena, elas começam a revisar poéticas patriarcais.

Entretanto, os mitos e lendas – e com isso o imaginário e as representações simbólicas – ainda eram formados majoritariamente por ideais masculinos. Bradley notou que as mulheres ainda hoje continuam ouvindo desde pequenas mitos, lendas e histórias de heróis em que os homens têm ação e as mulheres permanecem em estado de passividade (BRADLEY, 1986). Enquanto as mulheres ainda são criadas por histórias dicotômicas que subordinam o feminino, os mitos, os valores e o universo patriarcais resistem incólumes. Assim, quando Bradley escreve muitas outras mulheres também o faziam e já o tinham feito, além disso, existia uma tradição feminina e a crítica feminista havia – em seu trabalho arqueológico – tirado do esquecimento muitas escritoras preteridas pelo cânone, bem como tinha reavaliado a história literária. Assim, Bradley encontra uma tradição de escritoras, mas isso não significou que já estava estabelecida uma retomada e revisão dos clássicos. Muito já se tinha dito do que o homem havia falado da mulher, mas a tradição ainda não havia sido revisitada e modificada por mãos femininas em seu nível mítico e simbólico. Por não encontrar na tradição existente um questionamento dos mitos fundadores do imaginário e da sociedade, e vendo que os mitos criadores permaneciam masculinos e ditados pelo masculino, Bradley se propõe, então, a escrever sobre isso.

Os medos que as escritoras do século XIX enfrentavam, denominados por Gilbert e Gubar como angústia da autoria, refletiam na escrita que produziam. O subtexto foi a forma que encontraram para poderem gerar arte mesmo lidando com uma situação adversa. Pensando na escrita da segunda metade do século XX – período em que está inserida a produção literária de Bradley –, estariam as artistas ainda sujeitas à angústia perante sua condição de escritoras? Elaine Showalter aponta, no final da década de 1970, que o trabalho das escritoras teve diferentes estágios de desenvolvimento, de acordo com a contingência histórica que determinava – e muitas vezes limitava – suas escritas. Para essa crítica feminista, a escrita feita por mulheres não é marcada somente pelo gênero. Tal escrita traz em si a diferença em relação aos textos de autoria masculina, contudo, tal diferença não é algo puramente biológico, e também se relaciona com as condições de vida das escritoras. Como as mulheres historicamente ocuparam espaços diferentes em relação aos homens e tiveram uma formação também diversa, o contexto em que escrevem determina uma singularidade nas suas escritas (1977, p. 12). Daí o desenvolvimento desses estágios diferentes, que se relacionam com a situação que a mulher passava no contexto histórico daquele momento. Sobre isso, dispõe Showalter,

Primeiro há uma fase prolongada de imitação dos modos prevalecentes da tradição dominante e internalização de seus padrões de arte e suas visões sobre os papéis sociais. Depois, há uma fase de protesto contra esses padrões e valores e defesa dos direitos e valores das minorias, inclusive uma demanda

por autonomia. Por fim, há uma fase de autodescoberta, uma virada para dentro, liberta da dependência de oposição, uma busca por identidade. Uma terminologia apropriada para as escritoras é chamar esses de Feminino, Feminista e Fêmea. Essas categorias obviamente não são rígidas, distintamente separáveis no tempo, às quais escritoras podem ser individualmente atribuídas com total confiança. As fases se justapõem; há elementos feministas na escrita feminina e vice-versa. [...] Eu identifico a fase Feminina como um período que vai da aparição do pseudônimo masculino nos anos de 1840 até a morte de George Eliot em 1880; a fase Feminista de 1880 a 1920, ou a conquista do voto; e a fase da Fêmea de 1920 até o presente, mas entrando em um novo estágio de autoconscientização em torno de 1960⁴⁸. (1977, p. 13, tradução nossa).

Primeiramente, as escritoras escreviam sob o signo da imitação de textos feitos por homens, muitas vezes publicando através do uso de pseudônimos; depois, passaram a criar subtextos – camadas de significação – em suas obras, como forma de reação aos modelos e valores patriarcais e a fim de conseguirem maior liberdade de escrita. O século XX e o estabelecimento da tradição literária de autoria feminina trazem maiores possibilidades de autonomia para as escritoras. Em resumo, se de início as escritoras ainda estavam presas aos textos patriarcais, imitando os homens e depois se rebelando contra eles de maneira velada, depois, sua escrita passou a buscar uma forma de expressão e constituição próprias. Houve um momento de desenvolvimento da escrita da experiência feminina que foi seguido da escrita das reações e das desarticulações dos moldes artísticos patriarcais.

Em 2009, com a publicação de *A Jury of her Peers*, Showalter formula o que considera como sendo um novo estágio na escrita de autoria feminina, antes só vislumbrado como possibilidade, em relação ao final do século XX e começo do século XXI.

Nos anos de 1970, eu só poderia imaginar um quarto estágio, uma participação tênue na principal corrente literária. No final do século 20, no entanto, a literatura das mulheres americanas tinha alcançado o quarto e último estágio, que chamaríamos hoje de “livre”. As escritoras americanas no século 21 podem abordar o tema que quiserem, em qualquer forma que escolherem⁴⁹.

⁴⁸ No original: “First, there is a prolonged phase of imitation of the prevailing modes of the dominant tradition, and internalization of its standards of art and its views on social roles. Second, there is a phase of protest against these standards and values, and advocacy of minority rights and values, including a demand for autonomy. Finally, there is a phase of self-discovery, a turning inward freed from some of the dependency of opposition, a search for identity. An appropriate terminology for women writers is to call these stages, Feminine, Feminist, and Female. These are obviously not rigid categories, distinctly separable in time, to which individual writers can be assigned with perfect assurance. The phases overlap; there are feminist elements in feminine writing, and vice versa. [...] I identify the Feminine phase as the period from the appearance of the male pseudonym in the 1840s to the death of George Eliot in 1880; the Feminist phase as 1880 to 1920, or the winning of the vote; and the Female phase as 1920 to the present, but entering a new stage of self-awareness about 1960”.

⁴⁹ No original: “In the 1970s, I could only imagine a fourth stage, a seamless participation in the literary mainstream. By the end of the twentieth century, however, American women’s literature had reached the fourth and final stage, which I would now call “free”. American women writers in the twenty-first century can take on any subject they want, in any form they choose”.

(2009, p. XVII, tradução nossa).

The Mists é produzido na transição entre esses dois momentos de que fala Showalter. Bradley escreve em um contexto em que as escritoras podem criar com muito mais propriedade do que suas antecessoras, são “livres” para isso; entretanto, a escritora nota que as mulheres ainda viviam sob lendas e mitos que se pautavam no viés masculino, ou seja, a liberdade conquistada ainda não tinha fomentado a desarticulação do imaginário mítico patriarcal. A mulher tinha se apoderado da pena para contar a sua história e experiência, desenvolver seu modo próprio de fazer literatura, mas faltava criar sua própria versão dos mitos, que é o que Bradley busca fazer em sua desleitura da tradição.

A literatura ocidental esteve, desde sempre, contaminada pelo discurso patriarcal. Ainda assim, a luta das escritoras e a maior liberdade que foram conquistando ao longo do tempo permitiu o embate com essa forma castradora. *The Mists* pode ser entendido como um romance paradigmático nesse esforço de resistência, subversão e autoafirmação da arte feita por mulheres. Já que o interesse desse presente trabalho é o de levantar e analisar a ocorrência da *re-visão* crítica e a desleitura da tradição em *The Mists* – contra as amarras patriarcais presentes no ciclo arturiano e na cultura como um todo – é necessário que se leve em consideração o modo pelo qual a autora lidou com a tradição e se desviou de muitos elementos ali presentes. Se é por meio das técnicas de narração e focalização que se fomenta o desenvolvimento da experiência das personagens femininas no romance, torna-se necessário levantarmos como a desleitura se manifesta no texto e de que forma esse novo feminino – que não aparece nas versões anteriores da Matéria da Bretanha, sobretudo a de Malory – é significado. O espaço e a espiritualidade também devem ser levados em consideração, uma vez que remetem à esfera de ação das personagens mulheres e, portanto, também se relacionam com a *re-visão*.

3. A multiplicidade do feminino em *The Mists of Avalon*

A história das mulheres é, de uma certa forma, a história do modo como tomam a palavra

(DUBY, PERROT, 1990, p. 7)

Na tradição literária ocidental, como já citado no capítulo anterior, o controle da escrita em mãos masculinas resultou em representações do feminino a partir da visão do outro – o homem. De posse da pena, e do discurso, os escritores se valiam desse poder para afirmarem a premissa da superioridade masculina, rebaixando as mulheres como pertencentes a um sexo de segunda categoria. Virginia Woolf fala sobre isso em sua célebre obra *A Room of One's Own*. De acordo com Woolf, “As mulheres têm servido há séculos como espelhos, com poderes mágicos e deliciosos de refletir a figura do homem com o dobro do tamanho natural” (WOOLF, 2014, p. 54). Para o homem poder ver a si mesmo “em dobro”, torna-se necessário rebaixar a mulher durante a atitude comparativa, pois toda dicotomia exige a constatação da existência de seu par oposto: só pode haver ser superior quando comparado com outro ser inferior. A mulher serve, desse modo, como espelho para o homem. Somente ao olhar para ela e proclamar sua situação subalterna o homem pode crescer e ver a si mesmo como mais importante.

Além de proclamar a inferioridade feminina, a voz patriarcal também criou imagens cristalizadas para as mulheres, determinadas a partir de suas intenções e preconceitos sobre elas. Toril Moi aponta, em seu livro *Sexual/Textual Politics*, o modo pelo qual o patriarcado oprime as mulheres ao usar uma ideia monolítica do que seria o “feminino”, sem levar em consideração as características individuais (MOI, 2002, p. 81). Na literatura, os escritores homens projetaram a respeito do feminino – a partir de uma concepção idealizada – de um lado a imagem que esperavam das mulheres e do outro o que temiam em relação a elas: as figuras de anjo e de monstro. Expectativa e temor, dessa forma, marcam as imagens femininas na arte. O texto de autoria masculina funciona, então, como um espelho patriarcal, onde estão inseridas as imagens ditadas em torno do feminino (cf. GILBERT; GUBAR, 2000, p. 51).

As figurativizações de anjo e monstro são, por conseguinte, as imagens criadas pelo patriarcado sobre as mulheres ao inseri-las no espelho – texto/discurso – e representam os mais fortes ícones oferecidos a elas pela tradição literária. O anjo remete à construção

idealizada de comportamentos que devem ser buscados pela mulher, em outras palavras, é o que o patriarcado espera dela: docilidade, passividade, abnegação, domesticidade, obediência. Às mulheres não seguidoras de tal imagem modelar da mulher-anjo resta a alcunha de mulher-monstro, aquela a buscar ação e independência por não se contentar em ser objeto (cf. GILBERT; GUBAR, 2000, p. 34). Sobre a natureza dual da mulher na fala masculina, Simone de Beauvoir afirma “a mulher é ao mesmo tempo Eva e Virgem Maria”, ela também “é criadora e a bruxa, ela é presa do homem, ela é sua perdição, ela é tudo o que ele não é e que ele quer ter, sua negação e sua razão de ser” (BEAUVOIR, 2016, p. 242). Para quebrar os sentidos cristalizados na ordem simbólica patriarcal da tradição, a mulher escritora deveria, nas palavras de Virginia Woolf, matar o ideal do “anjo do lar” e sua asserção do lugar secundário e passivo da mulher na arte e na sociedade. Somente ao matar o anjo do lar e todo o imaginário contido nessa imagem, as artistas poderiam se livrar das prescrições impostas a elas e começar a criar uma arte que veiculasse o feminino fora da ótica do patriarcado (WOOLF, 1996, p. 13). Como o binarismo anjo/monstro sempre serviu para subjugar as mulheres, ambas as imagens são nocivas, tornando necessário a morte não só da figura do anjo, mas também do monstro, seu duplo (cf. GILBERT; GUBAR, 2000, p. 35).

Para a crítica literária feminista Elaine Showalter, estudar os estereótipos em torno da mulher presentes na arte feita por homens, o sexismo inerente aos críticos literários e os limitados papéis exercidos pelas mulheres na história literária possibilita um entendimento não das experiências sentidas e vividas pelas mulheres, mas somente a visão do homem sobre tais vivências (1979, p.130). O sexo dominante busca sempre manter e estender o seu poder sobre o dominado (cf. MOI, 2002, p. 26), assim sendo, as representações cristalizadas do feminino derivam do desejo patriarcal de manter a mulher submissa ao homem, pois, sem inferiorizá-las ele não pode proclamar a primazia de seu sexo.

As inúmeras versões da lenda arturiana foram produzidas e narradas exclusivamente pela voz masculina desde os seus primórdios, no século XI, até a segunda metade do século XX, quando Marion Zimmer Bradley publica *The Mists of Avalon*⁵⁰. Nas novelas de cavalaria – bem como nas outras versões medievais em prosa e verso da lenda arturiana – observa-se a presença de “um narrador que, valendo-se de suas funções na narrativa, procura estabelecer estereótipos do universo feminino, por meio das representações e das funções narrativas atribuídas a essas personagens” (TERRA, 2002, p. 2). Aparecendo apenas como aliadas ou antagonistas dos cavaleiros, as mulheres encarnavam o binarismo anjo/monstro e

⁵⁰ Antes dela, Mary Stewart também escreve uma nova versão arturiana – conhecida como a *Trilogia de Merlin*, iniciada em 1970. Porém, Stewart mantém o uso tradicional do narrador masculino.

não existiam enquanto personagens autônomas. Até mesmo a noção de adoração da mulher presente nos preceitos do amor cortês traz o culto ao feminino a partir de uma concepção estereotipada, e mantenedora da perspectiva de secundarização, uma vez que elas figuram apenas como objeto de adoração dos cavaleiros (cf. TERRA, 2002, p. 17). Nessas produções, o narrador – representante da ideologia patriarcal – não só enuncia, como efetua várias intrusões na narrativa transmitindo suas impressões diante dos acontecimentos, criando “uma visão de mundo do universo masculino” (TERRA, 2002, p. 25). Feitas por homens, tais obras não apresentam a realidade da mulher e sim a concepção do ideário masculino sobre ela, desse modo, o crivo estabelecido por eles determina as imagens fixas do feminino.

Tais considerações remetem à epígrafe de abertura do capítulo. Silenciadas e ditadas pelo outro na tradição, às mulheres cabia a tarefa de tomarem a palavra a fim de construir a si mesmas e a sua história. Na literatura, a importância da tomada de voz das escritoras remete, desta maneira, à possibilidade de novas representações da mulher nas produções literárias. Diante de uma longa rede de asserções sobre o feminino, produzidas pelos homens, a questão que irrompe diz respeito ao modo como seriam feitas tais novas figurações ante o binarismo cristalizado na tradição. O estudo de *The Mists* requer – pelo fato de esse romance ser uma *re-visão* da Matéria da Bretanha – um olhar mais detido quanto às relações da obra com a tradição e com as imagens costumeiras de anjo e monstro nas representações do feminino. Perante o binarismo, a narrativa busca desenvolver o feminino como plural. Morgana, a narradora-protagonista, almeja revisar/destruir/reconstruir as imagens que herda da voz masculina e opta por fazê-lo valendo-se da multiplicidade como produtora de sentidos. A narradora empenha-se em contar cada personagem como um ser individual e com características próprias, distanciando-se de qualquer classificação prévia. A pluralidade a ser demonstrada se dá não só entre as mulheres da história, mas dentro de cada uma, dado que os sentimentos e as motivações movendo a ação estão sempre em movimento.

3.1 Construção e representações do feminino

The Mists, como já dito, traz como inovação em relação às outras versões arturianas uma quebra e ressignificação de sentidos patriarcais tradicionais. A narração e a perspectiva feminina são as técnicas empreendidas na construção dos episódios e no comportamento das personagens mulheres. No romance, sabemos dos acontecimentos e conhecemos as personagens – homens e mulheres – através da sua ação, das falas que apresentam de si e dos outros, bem como por meio do que os outros falam sobre elas. Com isso, como o âmbito de

interesse do romance relaciona-se sempre com as mulheres, os homens não apresentam grande participação ao longo dos acontecimentos – eles aparecem menos que elas e falam pouco. Assim, as impressões em torno do masculino estão, em grande parte, restritas ao modo como as mulheres os veem e se relacionam com eles. Como resultado, a esfera de ação do homem na *Matéria da Bretanha* – majoritariamente relacionada com as batalhas e as aventuras dos cavaleiros ao longo da tradição – não tem espaço nesse novo contar.

O desenvolvimento da experiência e das características femininas não se dá tendo como fonte apenas a fala e o comportamento das personagens – como com os homens. Morgana, a narradora-protagonista, ao contar a história das mulheres em torno de Artur se vale do poder da Visão para transmitir o ponto de vista dessas personagens. Dessa forma, o pensamento delas também é manifesto na narrativa. Uma das ocorrências mais marcantes do foco narrativo feminino auxiliando na construção das personagens diz respeito às impressões das mulheres quanto à feição umas das outras. A aparência de Morgana, por exemplo, ao ser construída por ela e por outras revela como tais perspectivas formam a imagem da personagem. A narradora conta como foi Morgause a primeira a rir e zombar dela por causa de sua aparência ao dizer – “Você vem do povo das fadas. Por que não pinta o rosto de azul e usa peles, Morgana das Fadas?” –, fato que provocou “um pranto doloroso, embora hoje me orgulhe de ser chamada assim” (BRADLEY, 1989a, p. 153). Depois, é Viviane quem, refletindo sobre a feição da jovem, pensa “com um sentimento de alívio, *Não, ela não é bonita*, e depois imaginou que importância isso poderia ter.” (BRADLEY, 1989a, p. 189). Tendo passado sete anos de sua juventude recebendo o treinamento de sacerdotisa, a questão da beleza vem à tona para Morgana quando ela recebe a visita do primo Lancelote e se apaixona por ele. Ao vê-lo tão belo, Morgana pensa como poderia ter desejado ser loira e mais gorda se alguém moreno poderia ser tão bonito. A referência de beleza para ela, portanto, era a de mulheres de cabelos claros, como a mãe e a tia Morgause. Após passar um dia todo com o jovem, explorando as belezas de Avalon e caçando aves aquáticas os dois vão para o Tor, monte mais alto da Ilha Sagrada, e se beijam. Logo depois, aparece a jovem Gwenhwyfar perdida nas brumas e a menina se assusta com Morgana e afirma, “Você é do povo encantado? Tem a marca azul na testa [...]. Você é pequena e feia como a gente encantada...” (BRADLEY, 1989a, p. 212). Magoadá com as palavras da moça e vendo Lancelote se afastar e se maravilhar pela beleza da outra, Morgana se sente feia ao se comparar com Gwenhwyfar.

Era muito jovem e de grande beleza: parecia toda branca e dourada, tinha a

pele clara como marfim e levemente rosada, os olhos de um azul muito claro, e o cabelo longo e claro brilhando através da névoa como ouro vivo. [...] E as lágrimas pareciam cair de seus olhos sem provocar qualquer deformação no rosto, de modo que, chorando, parecia ainda mais bonita. [...] Morgana viu-se como devia parecer à Lancelote e à estranha donzela loura: pequena, morena, com o sinal azul bárbaro na testa, a roupa enlameada até os joelhos, os braços imodestamente desnudos, os pés imundos e o cabelo despenteado. *Pequena e feia como a gente encantada. Morgana das Fadas*. Assim a haviam chamado, desde a infância. Sentiu uma onda de raiva contra si mesma, de desprezo pelo seu corpo pequeno e moreno [...] Por um momento, quando Lancelote a olhou, pensou que também ele devia considerá-la feia, bárbara, estranha. Aquela criança delicada e dourada pertencia ao verdadeiro mundo dele. (BRADLEY, 1989a, p. 211-212).

É possível notar como Morgana rememora e sofre com as falas de Morgause e de Gwenhwyfar, relacionando sua aparência não só com o povo encantando, mas como uma mulher feia. A fisionomia da sacerdotisa, na visão dos outros e também em sua própria concepção, será sempre associada com o ser “morena”, parecer “fada” e figurar “feia”, contrapondo-se à imagem de Gwenhwyfar, vista como sendo “loira”, parecendo “anjo” e figurando “bonita”.

Além da aparência, a pluralidade do ponto de vista também auxilia no entendimento da complexidade do comportamento das personagens mulheres. Como a perspectiva feminina é múltipla ao longo da narrativa, não há uma imagem fechada de mulher – o que ocorre na vasta tradição arturiana precedente. As mulheres são singulares em *The Mists* em relação umas às outras. Tanto Morgana como Viviane são grandes sacerdotisas da Deusa, entretanto, elas apresentam diferenças tanto quanto semelhanças no modo de ser. O mesmo pode ser observado em relação a todas as outras personagens femininas. Não há anjos ou monstros, apenas mulheres agindo conforme suas crenças e paixões. Não se observa nem mesmo uma linha única de comportamento na mesma personagem. Morgana age sempre em nome da Deusa, ainda assim, sua ambição a leva a se vestir ricamente como rainha e esperar notícias da batalha entre Acolon e Artur, certa de que conquistaria o mando da Bretanha ao lado de seu consorte caso o irmão fosse derrotado. Igraine se sente grata ao marido Gorlois por tê-la permitido amamentar Morgana por mais tempo que o usual, atrasando o nascimento do filho homem tão desejado por ele, ainda assim, ela oscilava entre sentir ódio e pena do marido após ele prendê-la em Tintagel, por causa de seu amor por Uther Pendragon. Gwenhwyfar desejava fortemente dar um filho para Artur, contudo, sentiu raiva ao descobrir-se grávida, por medo de que Lancelote a achasse feia com os efeitos da gravidez e perdesse o amor por ela. Esses são alguns exemplos de como as mulheres não são figuras monolíticas na

narrativa, sendo, antes, abertas e não binárias e figurando sentimentos e atitudes muitas vezes ambivalentes. Desse modo, não há uma visão fechada do ser mulher no romance.

Também é possível, além disso, sabermos os pensamentos e sentimentos das personagens mulheres sobre tudo e todos. Assim sendo, não é somente a voz de Morgana, a narradora-protagonista, que ecoa no narrado. A multiplicidade do feminino no romance está intimamente associada com a pluralidade das perspectivas femininas de que Morgana se vale em seu contar. Onipotente e onipresente em relação ao que narra, Morgana cede voz às outras mulheres, mas sempre a partir de seu controle. Com seu poder de narração demiúrgico, assegurado pela Visão, ela conta não só a sua perspectiva das coisas e das pessoas ao seu redor, mas também, os pensamentos das outras mulheres acerca de tudo, inclusive sobre ela.

Morgana manipula a narrativa estabelecendo um jogo textual entre o modo como ela julga a si mesma e aos outros, e a forma pela qual é julgada. A não univocidade das mulheres aparece nos momentos quando, em seu contar, Morgana permite a tomada de conhecimento até mesmo do pensamento das outras personagens sobre ela. Sua própria mãe, a quem não via desde os 11 anos quando fora levada para Avalon pela tia Viviane para ser treinada como sacerdotisa, pensa nela de maneira mordaz ao se encontrarem durante a coroação de Artur. No meio da cerimônia cristã, Morgana diz ao rei que está ali para levar a homenagem de Avalon e daqueles que servem à Deusa. Diante dos murmúrios de desaprovação dos padres, a sacerdotisa é capaz de ler os pensamentos de irritação da mãe – “Ousada, impaciente, já era teimosa, desde criança” (BRADLEY, 1989a, p. 286). Algum tempo depois, Igraine pensava em Morgana como sendo “a primogênita, sempre a mais próxima do seu coração” aquela com quem sentia-se “ligada pelo laço de alma, que nunca se rompe” (BRADLEY, 1989b, p. 59), e passa toda a cerimônia do casamento de Artur pensando na jovem e ansiando pelo momento de poder falar com ela. Assim, é possível perceber que Igraine sentia falta da sua primogênita e, ao mesmo tempo, maldizia seu comportamento “inapropriado” diante de uma corte cristã, tomando a ação da filha como reprovável e fruto de teimosia, e não como sendo o papel de uma sacerdotisa cumprindo o seu dever.

Outra passagem da narrativa indicadora dessa manipulação e multiplicidade de entendimento sobre o mesmo acontecimento se dá quando Morgana ajuda Elaine a enganar Lancelote, se fazendo passar por Gwenhwyfar, para se casar com ele. Em seu tecer narrativo, Morgana conta como planejou e executou a farsa e o motivo de tentar ajudar Elaine. Mas indo além da sua visão dos fatos – ou, pelo menos, a versão que quer transmitir em sua fala – ela também mostra a suspeição da moça em relação aos seus reais motivos para afastar Lancelote da rainha e a opinião de Gwenhwyfar sobre o acontecido. Quando Elaine quer

saber se a sacerdotisa a estava ajudando por não gostar de Gwenhwyfar, Morgana nega e aponta a ação como algo pautado na tentativa de se evitar um escândalo na corte.

Creia-me, Elaine, não desejo outra coisa senão ver Lancelote bem casado e longe dessa corte e da rainha. Artur é meu irmão, e não quero que a vergonha caia sobre ele, como acontecerá mais cedo ou mais tarde, se as coisas continuarem como estão. [...] Acredite nisso, se quiser, ou acredite que gosto muito de Artur, e não desejo ver um escândalo destruir o que ele realizou aqui. [...] O que estamos fazendo é desonesto, Elaine, mas há um certo bem nisso. O reino de Artur não pode manter-se por muito tempo, se todos souberem que o rei é um cornudo. (BRADLEY. 1989c, p. 97-98; 113).

Com a alegação de estar preocupada com o irmão e seu reinado, Morgana, mesmo confessando estar enganando e forçando Lancelote ao matrimônio com Elaine, afirma estar agindo para ajudá-lo, pois ao se casar com a jovem – tão parecida com a prima Gwenhwyfar – ele abandonaria “esse amor sem esperanças por uma mulher que só pode lhe trazer desonra e desespero” (BRADLEY, 1989c, p. 120). Gwenhwyfar, por outro lado, interpretou o ocorrido como motivado por fatores totalmente diversos aos declarados pela cunhada – “Morgana, que gostaria de ter Lancelote para si, não se deteria ante nada para separá-lo daquela a quem ele realmente amava. Preferia, em lugar de vê-lo nos braços de Gwenhwyfar, mandá-lo para o inferno ou para o túmulo, pensava a rainha” (BRADLEY, 1989c, p. 124). As duas perspectivas contrastam e indicam o modo pelo qual ambas as mulheres interpretam o acontecido a partir da sua razão pessoal. Para Morgana, ela estaria cometendo um ato justificado em virtude dos seus resultantes – ao forçar Lancelote a fazer algo contra a sua vontade, estaria, ao mesmo tempo, salvando Artur e seu reinado da vergonha e da ruína. Gwenhwyfar, por outro lado, toma a atitude da cunhada como um ato motivado pelo ciúme e pela inveja.

Morgana também se vale das artimanhas da narração para manipular os sentidos criados a partir do seu contar ao operar seleções sobre quando usar ou não a perspectiva feminina diante dos acontecimentos descritos. O episódio da confecção da bainha encantada a ser dada para Artur junto com Excalibur, quando comparado com a descrição feita sobre a bandeira que Gwenhwyfar faz em homenagem à Virgem Maria, indica o modo como a narração desenvolve dois episódios aparentemente parecidos – a produção de objetos relacionados ao sagrado – de maneira bastante distinta. Sobre a confecção da bainha encantada, Morgana detalha em seu contar não só como bordou o objeto, mas dá a conhecer a comunhão experimentada com o numinoso durante o ato.

Estava tão envolvida pelo silêncio mágico, que todos os objetos sobre os quais seus olhos pousavam, todos os movimentos de suas mãos consagradas, transformaram-se em poder para o encantamento. Por vezes, era como se uma luz visível seguisse seus dedos, enquanto bordava. [...] Houve momentos nos quais, de uma grande distância em sua própria mente, pareceu ver seus dedos trabalhando sem nenhuma vontade consciente, com os encantamentos tomando forma sozinhos. [...] Terminou ao anoitecer do terceiro dia, e cada centímetro da bainha estava coberto com símbolos entrelaçados, alguns dos quais nem ela mesmo reconhecia; tinham vindo, sem dúvida, diretamente da mão da Deusa por intermédio de suas mãos. (BRADLEY, 1989a, p. 264-265).

Morgana faz a bainha – “uma coisa acima da capacidade do trabalho humano, impregnada de magia” (BRADLEY, 1989a, p. 266) – em comunhão com o numinoso. Como resultado, o objeto se torna algo mágico, com a função sagrada de proteger Artur. As formas pelas quais ela desempenhou o ritual são dadas a conhecer em sua fala. Há uma ênfase criada pela narração remetendo aos sentimentos experimentados pela sacerdotisa enquanto bordava a bainha e praticava o jejum ritual, as orações, o transe e a Visão. Os dias decorridos durante a fabricação da bainha não foram mensurados por Morgana a partir de uma noção cronológica. Partilhando do tempo mítico do ritual, a sacerdotisa se separou momentaneamente do tempo dos homens para viver uma realidade de transcendência.

A feitura da bandeira da Virgem por Gwenhwyfar ocorreu durante um período em que ela estava grávida e enclausurada em Caerleon, dentro de um aposento abafado. Tecer era uma opção para ocupar a monotonia dos dias. Seguindo os mesmos passos de Morgana, a rainha queria construir um objeto sagrado capaz de proteger Artur e seus cavaleiros na batalha contra os saxões. Através dos pensamentos de Gwenhwyfar, tomamos conhecimento de suas intenções.

Seria uma bela bandeira, tal como a imaginava: azul, com fio dourado, e suas sedas vermelhas de alto preço destinadas ao manto da Virgem. Não tinha nenhuma outra ocupação, e por isso trabalhou da manhã à noite, e com a ajuda de Elaine a tarefa avançou rapidamente. *E em cada ponto desta bandeira eu colocarei minhas orações para que Artur seja protegido e para que este país se torne cristão, de Tintagel até o reino de Lot...* (BRADLEY, 1989b, p. 199, grifos da autora).

Nesse fragmento, há a perspectiva da rainha planejando costurar a bandeira para Artur. Entretanto, após essa primeira passagem esclarecedora de suas intenções, a narração não possibilita o acesso ao modo como “a tarefa avançou rapidamente” e nem aos momentos de oração de Gwenhwyfar. Sabemos, pelos pensamentos dela, a existência da vontade de

tornar o objeto sagrado através de suas rezas, mas a conexão da rainha com o sagrado é preterida na narrativa. Enquanto tece e borda, Gwenhwyfar conta os dias faltantes para o término do trabalho. Ela está fora do tempo mítico do numinoso, diferentemente de Morgana. Preocupada em finalizar a bandeira a tempo de convencer Artur a levá-la em batalha, os intentos sagrados de Gwenhwyfar parecem carecer de uma real conexão com o divino – algo sentido de maneira mais contundente pela ausência da perspectiva de Gwenhwyfar no momento de produção da peça. Mesmo enfatizando a intenção espiritual de sua prática, a rainha, de maneira pragmática, tece um objeto a fim de convencer o marido a abandonar o pendão do Pendragon – símbolo do vínculo do rei com o povo das tribos e com Avalon.

A descrição da produção da bandeira da Virgem é breve e a fé interior da rainha e as orações empreendidas por ela no momento da tecelagem não são reveladas dentro da narração. Como resultado, a possibilidade de conexão dos planos de Gwenhwyfar – criar uma bandeira sagrada para proteger Artur e para se levantar no lugar da bandeira pagã anterior – com sua fé é posta em xeque. A manipulação da perspectiva feminina em ambos os episódios serve, então, para criar um vínculo maior com a causa de Morgana e Avalon, minimizando a ação de Gwenhwyfar. As técnicas narrativas usadas pela narradora-protagonista fomentam a identificação com os valores de Avalon, sem empatia pela rainha e suas crenças cristãs.

Outra forma de manipular a perspectiva feminina no romance se dá quando Morgana, em várias passagens da narrativa, evidencia em seu contar um desacordo entre a maneira como descreve seu próprio comportamento e opiniões e os julgamentos feitos por outras personagens femininas sobre ela. Isso ocorre através de dois modos diferentes. Morgana opta, em alguns momentos, por anular a sua visão sobre algo em seu contar, valendo-se, no lugar, somente do olhar de outra personagem feminina em relação à mesma coisa. Em outras passagens, ela dispõe, lado a lado, a sua perspectiva e a de outras mulheres. Isso se dá, principalmente, em relação à Gwenhwyfar. Ao contrário do episódio da produção da bandeira da Virgem – quando o uso da perspectiva de Gwenhwyfar é restrito ao pensamento exclusivo da ação que ela pretende colocar em prática – nessas ocasiões, a narrativa apresenta claramente as opiniões dessa personagem sobre os atos da sacerdotisa.

Esse primeiro fenômeno, de mostrar só o olhar do outro, pode ser observado em Beltane, um ano após Gwenhwyfar, Lancelote e Artur passarem a noite juntos. A narração enfatiza a culpa e a vergonha sentidas pela rainha através do uso da sua perspectiva sobre os acontecimentos.

Embora ela mal pudesse olhá-la de frente desde aquele fatídico Beltane, há um ano, quando lhe pedira um talismã contra sua esterilidade. Morgana avisara que os talismãs, por vezes, funcionam de maneira indesejada... Agora, sempre que olhava para ela, pensava que Morgana devia lembrar-se, também. [...] Ela está sempre me vigiando... e tem a Visão. Será que conhece todos os meus pensamentos pecaminosos? Será por isso que me olha com tanto desprezo? (BRADLEY, 1989c, p. 77; 112-113).

Morgana conta inicialmente as apreensões da rainha quanto à possibilidade dela se lembrar do ano anterior, quando lhe dera um talismã para conceber. Depois, a narrativa mostra como Gwenhwyfar sentia-se vigiada, receando o possível conhecimento dos seus segredos por parte de Morgana, por ela ter a Visão. Sabemos da desconfiança da rainha, sentindo-se olhada pela cunhada com desprezo, mas a narrativa não traz à tona nesse momento as percepções de Morgana. Não é possível saber se ela realmente pensava no ano anterior e via a outra com desdém, ou se essa era apenas a opinião de Gwenhwyfar –convicta de estar sendo vista desse modo e questionando apenas o real motivo para tanto –, baseada no medo de que Morgana pudesse realmente saber de tudo. A manipulação da narrativa, sendo assim, fomenta antes um olhar sobre Gwenhwyfar e suas paranoias em relação ao que Morgana sabia e pensava sobre ela do que qualquer suspeição sobre a sacerdotisa. A narração constrói uma imagem de Morgana ao longo do romance como uma pessoa séria e pouco afeita ao falatório das outras mulheres – algo não condizente com a noção de alguém à espreita, vigiando os passos de outras mulheres e se regozijando com seus segredos mais controversos. A perspectiva de um comportamento zombeteiro de Morgana, rindo dela com malícia, fomenta o entendimento da rainha enquanto uma mulher paranoica e temerosa. Mesmo tendo a crença de a cunhada estar contra ela, os sentimentos de Gwenhwyfar eram ambivalentes. Temia a possível espreita de seus segredos, ao mesmo tempo, a rainha reconhecia ter sempre sido bem tratada por ela e reconhecia o seu auxílio em momentos de necessidade – como quando havia sofrido um aborto e recebera os cuidados mais zelosos de Morgana.

A outra possibilidade de contar sobre si e sobre as outras – mostrar as perspectivas em paralelo – acontece principalmente quando se trata de Gwenhwyfar. São recorrentes as ocasiões mostrando os pensamentos dessa personagem a julgar mal e desconfiar o tempo todo das mulheres à sua volta, sobretudo Morgana. Nessas passagens, a visão negativa da rainha aparece como fruto de seu fanatismo religioso e da raiva que tem de Morgana por esta não se sujeitar aos homens, bem como por temer ter seus segredos conhecidos por ela, em virtude da Visão.

Em uma dessas passagens, Morgana conta como após o casamento de Elaine e Lancelote, Gwenhwyfar passou a odiá-la. A sacerdotisa diz que embora não visse a rainha de forma negativa, mesmo com a influência dela sobre Artur contra Avalon e a Deusa, passou a ter a sua ira, algo sentido com pesar, e afirma – “senti muito por isso, pois eu gostava dela, de uma forma estranha” (BRADLEY, 1989b, p. 122-123). Mesmo quando sentia raiva do comportamento fanático de Gwenhwyfar, Morgana tentava amenizar o ressentimento em relação à rainha ao considerar – “Não devo odiá-la. Ela é tão vítima quanto eu” (BRADLEY, 1989c, p. 109). O uso da perspectiva dupla – de Gwenhwyfar e de Morgana – enfatiza o comportamento ambíguo da rainha, julgando as outras mulheres a partir da moral cristã patriarcal, mas mantendo, ao mesmo tempo, um relacionamento adúltero com Lancelote. Nimue, também sacerdotisa de Avalon, corrobora a visão de Gwenhwyfar como uma mulher fanática e desconfiada. Após perguntar de Morgana para a rainha,

[...] Nimue, que fora treinada para ler emoções, percebeu que sob estas palavras Gwenhwyfar escondia sua animosidade para com a outra, e que havia algo mais: respeito, medo e até mesmo uma espécie de ternura. Se Gwenhwyfar não fosse tão fanática e estupidamente cristã, teria amado muito Morgana. (BRADLEY, 1989, p. 183).

Ao longo do romance, o uso da perspectiva de Gwenhwyfar serve, na grande maioria das vezes, para criar uma imagem desabonadora da rainha, ao mostrar o quão ácida era a sua visão das mulheres ao seu redor. O manejo da narração por parte de Morgana e as escolhas feitas no tocante ao que contar e não contar, de que modo e quando fazê-lo – é ela quem opera todas as seleções realizadas na prática narrativa –, além de produzirem os sentidos pretendidos pela narradora-protagonista, também refletem no impacto adquirido pelas personagens diante da trama tecida. É fácil antipatizar com Gwenhwyfar instantaneamente após a sua primeira aparição. Isso decorre não só do fato dela ser apresentada como bela e por chamar Morgana de feia – após a narrativa já ter estabelecido uma imagem da sacerdotisa como sendo uma mulher forte e independente, alguém desafiando a tradição em seu contar, com uma história de vida de desajuste em relação aos comportamentos esperados da mulher pelo patriarcado – mas, e principalmente, em virtude de a jovem se perder em Avalon poucos instantes após Morgana ter vivido um momento sublime de afeto com Lancelote. A sacerdotisa, sempre tão controlada e séria em seu comportamento até aquele momento, entrega-se à emoção recém descoberta e se permite, estando apaixonada, desfrutar desse sentimento na companhia do primo. É revelador o reconhecimento de Morgana sobre estar sentindo, pela primeira vez, uma verdadeira felicidade. Após os momentos de afeto e o

seu primeiro beijo em Lancelote, a entrega de Morgana é completa, o que intensifica a decepção que se segue com a chegada da moça e o interesse imediato do rapaz por ela. A quebra do momento mágico é absoluta, pois Lancelote não só transfere o interesse sentido momentos antes pela prima para a jovem perdida, como busca amenizar suas relações com Morgana, reduzindo suas relações ao mero parentesco, quando Gwenhwyfar quer saber quem ela é.

Por outro lado, o conhecimento da perspectiva feminina também possibilita maior empatia com outras personagens, sendo Viviane o exemplo de maior vulto de tal advento. A Senhora de Avalon sempre pautava as decisões tomadas segundo a noção de dever, conferido pela posição de Suma Sacerdotisa da Ilha Sagrada. Agindo a partir da crença quanto ao melhor para Avalon e para a manutenção da crença na Deusa Mãe, Viviane muitas vezes magoava as pessoas mais queridas a ela. Sobre isso, Igraine, sua irmã, ressentia-se por ter sido mandada embora de Avalon para se casar com Gorlois. Pensando no modo como Viviane fizera o mesmo à Morgause, ao mandar a jovem para morar em Tintagel, Igraine se surpreendia com a forma pela qual Viviane conseguia, mesmo após muitos anos de separação, despertar amor em Morgause e refletia com amargura – “Ela nos tem a todos na sua mão. Como pode exercer esse poder sobre nós?” (BRADLEY, 1989a, p. 24). Apesar da aparente frieza de Viviane em exilar de Avalon as duas irmãs mais jovens e, depois, planejar a união entre Igraine e Uther e a concepção de Artur – traindo Gorlois – a Senhora de Avalon sofria com as ordens dadas. Em conversa com Taliesin, quando Uther estava à beira da morte e temendo a possibilidade de Artur ainda não estar pronto para assumir o seu destino, Viviane revela para o Merlim o sofrimento a pesar em seu coração quanto à possibilidade de ter tomado decisões difíceis que poderiam não trazer o resultado esperado. Viviane confessa ao velho – “Se eu falhar...se ele falhar, tudo terá sido inútil ... tudo o que fiz a todos os que amo.” (BRADLEY, 1989a, p. 219).

Taliesin era a única pessoa viva para quem Viviane contava seus medos e inseguranças, mantendo para os outros no cotidiano a *persona* de mulher forte, poderosa e irredutível. Por isso, ela era vista sempre como impiedosa e insensível. A confissão feita ao Merlim, por outro lado, denota como ela sofria pela necessidade de agir de forma implacável em prol dos interesses de Avalon. Em outras passagens da narrativa, a perspectiva de Viviane também ajuda a entender o fato do cumprimento do dever não a isentar de se martirizar pelo mal causado aos entes queridos. Refletindo quanto ao modo como manipulava a todos, até mesmo quem gostava dela, Viviane considerava Morgana a filha devida à Ilha Sagrada, e, ao pensar sobre as coisas a serem feitas a fim de treinar a sobrinha para ser a próxima Senhora,

pela primeira vez, receou não conseguir colocar seus sentimentos de lado por causa do dever.

Serei capaz de ser dura com esta menina também? Poderei prepará-la, sem poupá-la, ou meu amor me fará menos rigorosa do que devo ser para formar uma Grã-sacerdotisa? Poderei usar o amor que ela tem por mim, e que nada fiz para merecer, para levá-la aos pés da Deusa? (BRADLEY, 1989a, p. 167).

Quando a narrativa mostra a perspectiva de Viviane, sobretudo pensando em Morgana, a imagem da Senhora como uma mulher arrogante e impiedosa não se mantém. Ainda assim, ela não deixa de manipular a sobrinha e exercer a sua vontade usando o afeto recebido para cumprir com aquilo que acreditava ser os desígnios da Deusa. Viviane assume amar a menina acima de tudo, mas sabia de antemão como teria de usá-la para “tarefas amargas em nome da Deusa” (BRADLEY, 1989a, p. 221). Mesmo tendo favorecido a sobrinha e buscando conferir a ela pequenos prazeres em Avalon – diante da rotina de um treinamento pesado para formar uma sacerdotisa completa e futura Senhora – Viviane planeja o incesto entre Morgana e Artur, atraindo a revolta da moça por ter sido usada. Mas o sofrimento de Morgana é mostrado na narrativa em paralelo com a visão de Viviane. Saber do amor de Viviane por Morgana, de seu esforço para fazê-la sorrir e o temor de vê-la sofrendo atenua a imagem negativa da Senhora de Avalon. Quando Morgana se sente traída pela tia, após desempenhar o ritual da Caça ao Gamo com Artur em Beltane, a jovem não sabe do amor da tia por ela, só conhece a figura imponente e autoritária da Senhora. Esse desconhecimento faz Morgana se sentir como uma peça de xadrez nas mãos da tia, culminando no seu abandono de Avalon. Caso Morgana conhecesse os sentimentos de Viviane sua fuga da Ilha Sagrada poderia ter sido evitada, porém, em sua arrogância, Viviane, em seu posto de Suma Sacerdotisa de Avalon, não dava explicações de seus atos para ninguém.

Em *The Mists*, dessa forma, vemos as representações das personagens femininas se darem de maneiras múltiplas – a partir não só do que fazem, do que falam e do que pensam, mas também através do que as outras mulheres dizem e pensam sobre elas – denotando tanto uma diversidade de pontos de vista como a negação de uma imagem fechada de mulher. Não há anjos ou monstros, mas apenas formas diferentes dessas mulheres – também diferentes – lidarem com as coisas do mundo. Assim, não há maniqueísmo, uma vez que elas não encarnam uma essência de bem ou o mal, pelo contrário, mesmo cometendo atos bons e maus ao longo da vida, dependendo da perspectiva pela qual são julgadas, são personagens marcadas pela singularidade. A realidade feminina não é monolítica, ela tem nuances e

variações, assim sendo, manejar as estratégias narrativas a fim de criar a multiplicidade é uma grande realização do romance.

Toril Moi aponta a multiplicidade como uma técnica capaz de produzir sentidos na narrativa, não figurando apenas como ornamento (MOI, 2002, p. 4). A fala de Moi remete a uma crítica feita à Elaine Showalter e sua visão humanista da escrita. De acordo com Moi, Showalter – assim como suas companheiras da crítica feminista anglo-americana – não soube reconhecer a grande contribuição de Virginia Woolf para o feminismo e se exasperou com o uso de Woolf do ponto de vista plural, visto por ela como técnica a fim de causar “charme” na narrativa. Moi relaciona o fato de Showalter não conceber as estratégias narrativas como produtoras de sentido e manter uma visão unitária de escrita, com uma leitura feita de Woolf de maneira não completa. Na visão de Moi, Woolf usou a pluralidade com o propósito de denunciar a duplicidade natural do discurso e manipulou a linguagem de forma a recusar a metafísica essencial presente nela, que estipula, dentro do preceito de unidade da escrita – parte da ideologia patriarcal –, a figura do homem como o centro (2002, p. 8-9).

O uso do ponto de vista plural nas narrativas de Bradley e de Woolf diferem. Todavia, a busca pode ser entendida como sendo a mesma – a linguagem empreendida visa quebrar uma visão essencial e única das personagens e episódios. Em *The Mists*, não é possível entender a narrativa na íntegra pensando apenas no seu enredo. Há que se considerar a forma pela qual Bradley optou por contar a história. Frente a uma tradição estabelecida através de inúmeras versões arturianas sempre contadas por um narrador representante do universo e ideologia do masculino, ela opta por inserir a voz de uma mulher, contando através da perspectiva de várias outras. É importante enfatizar como a escolha de dar para Morgana o papel de narradora não é acidental. Não se trata apenas de uma mulher contando a história, mas da personagem feminina sempre criada como a mulher-monstro na tradição. Além disso, o uso da perspectiva múltipla não traz apenas a soma de pontos de vista na constituição da narrativa, mais que isso, o olhar das personagens coloca em xeque não só as versões masculinas da tradição, mas a própria visão de umas sobre as outras, impossibilitando qualquer entendimento maniqueísta sobre elas. Como a ordem simbólica é patriarcal e regulada pela Lei do pai (cf. MOI, 2002, p. 12), a prática da *re-visão* requer mais do que a subversão apenas pelo tema, ela demanda novas formas de emprego das técnicas narrativas. Bradley inova não só por inserir o feminino na lenda arturiana como tema, mas usa a textualidade como fenômeno de subversão, manipulando as formas narrativas para destacar as mulheres em suas individualidades.

3.2 A construção do masculino a partir da visão das mulheres

Outra interessante mostra da manipulação operada por Morgana no ato de narrar diz respeito à ausência do foco narrativo masculino. A visão criada sobre os homens se dá apenas através das mulheres. Um exemplo ocorre com Lancelote. Em sua primeira aparição na narrativa, então com 16 anos, o jovem é descrito a partir do modo como Morgana o apreende. Ela diz se lembrar do primo quando mais novo como sendo um menino magro, moreno e sério, que “manifestava um grande desprezo por tudo o que se relacionava com as mulheres” (BRADLEY, 1989a, p. 192), e, no reencontro, observava como ele passara a ter um rosto muito bonito, com cílios longos “como os de uma moça” sem ter, entretanto, “o ar andrógino de menino-menina de muitos rapazes antes da puberdade: era como um garanhão novo” (BRADLEY, 1989a, p. 199). Observando a beleza do primo, Morgana pensa “jamais ter visto uma criatura tão masculina” (BRADLEY, 1989a, p. 199). Seu olhar de desejo reconhece a virilidade despontando no jovem, fazendo-a sentir atração por ele e um desejo forte de tocá-lo por impulso. Morgana, em mais de uma ocasião, torna a expor a forma ambígua como via Lancelote. À primeira vista, o primo “parecia bonito como uma moça”, mas, tornando a pensar no jovem, a sacerdotisa concluía – “não, havia algo forte, masculino e belo, talvez um gato selvagem” (BRADLEY, 1989a, p. 288). Depois, sempre aludindo à beleza física de Lancelote, Morgana presta atenção à vaidade do jovem e repete – algo também presente nas percepções de Gwenhwyfar sobre o cavaleiro – como ele era esmerado com sua aparência, estando sempre com a roupa escovada, as unhas limpas e os cabelos aparados, mesmo nas situações mais improváveis após batalhas e viagens.

Morgana não percebe somente a beleza do cavaleiro, mas também nota como ele possui destreza nas artes da guerra, doma cavalos e é ousado nas lutas – sendo, com isso, adorado pelos cavaleiros mais jovens. Porém, a sacerdotisa também passa a observar novas facetas da personalidade do primo. Quando ele mostra o cavalo que pretende dar para Artur, seu melhor amigo, pelo seu casamento, ela observa o sofrimento manifestado por Lancelote, concluindo que não era apenas o amor por Gwenhwyfar a razão de seu tormento – “Como ele ama Artur! É por isso que está sofrendo tanto. O que o tortura não é o fato de desejar Gwenhwyfar; é que ele não ama a menos a Artur.” (BRADLEY, 1989b, p. 86). Depois, Morgana se surpreende ao presenciar e descrever um momento de afeto genuíno entre os dois amigos. Após sofrer um acidente durante a festa de casamento real, Lancelote recebe a visita do rei e o chama pelo nome de infância. Artur o beija no rosto e fala de forma tão carinhosa,

fazendo Morgana se admirar “por sentir tanta ternura na voz de um homem” (BRADLEY, 1989b, p. 94).

O desejo de Morgana por Lancelote resulta para ela apenas em frustração, pois, no entendimento da moça, ele se recusa a saciar sua fome e desespero, oferecendo apenas brincadeiras e jogos sexuais “transformando o amor dela em um jogo e sofrimento” sem, contudo, celebrar “o fluxo de vida entre os dois corpos, macho e fêmea, as ondas da Deusa, que subiam e as forçavam” (BRADLEY, 1989b, p 123). Associando o comportamento dele com seu amor por Gwenhwyfar e o fato de Morgana se parecer com sua mãe, e, até mesmo, sentindo sua falta de atrativos como responsável por ele não responder a seu amor, Morgana não é capaz de suspeitar da verdadeira natureza do sentimento de Lancelote em relação a Artur. Como não temos acesso ao interior das personagens homens, conhecemos apenas vislumbres das vivências de Lancelote na presença das mulheres e as impressões e sentimentos despertados nelas, assim, é necessário que ele confesse explicitamente para Morgana o seu amor por Artur para que esse conhecimento venha à tona.

Começando por contar o modo pelo qual sua beleza lhe trouxe problemas na infância, dado que “um menino bonito tem de cuidar-se melhor do que uma donzela” (BRADLEY, 1989c, p. 42), Lancelote confessa ter se entregue a experiências sexuais com mulheres em virtude das dúvidas suscitadas por tais ocorrências e revela como poucas mulheres provocavam nele excitação. Após conhecer Gwenhwyfar, ela se tornou a única capaz de lhe despertar desejo, a ponto de o cavaleiro afirmar – “Com ela, sei que sou homem” – porém, Lancelote exprime toda a ambivalência de seus sentimentos pela rainha ao afirmar que só não a levava para longe por ela ser esposa de seu amigo, ao mesmo tempo confessando a possibilidade desse amor levar ao escândalo não só pelo adultério, mas pelo risco do conhecimento de todos de

[o] fato de eu amar a mulher do rei, e ainda assim... não poder separar-me de Artur... Não sei se amo Gwenhwyfar por que, com isso, me aproximo ainda mais dele... [...]. Aconteceu em Beltane... [...] Enquanto estávamos na cama... nunca, nunca alguma coisa tão... - engoliu em seco, e procurou encontrar palavras para dizer o que Morgana não desejava ouvir. - Eu... toquei Artur, acariciei-o... Eu a amo, oh, Deus, não me entenda mal, eu a amo, mas se ela não fosse a mulher de Artur, se não fosse por isso... duvido que mesmo ela... (BRADLEY, 1989c, p. 43-45).

Somente a partir da confissão de Lancelote, torna-se possível vê-lo de uma nova forma, desprendido, finalmente, das impressões das mulheres – sobretudo Morgana – sobre ele.

O olhar das mulheres em relação aos homens ao seu redor fomenta a construção de uma imagem deles como sendo seres manipuláveis. Essa noção acerca do masculino é uma das razões pelas quais a Senhora de Avalon escolhe a irmã Igraine para ser a mãe do futuro líder da Bretanha. Quando o Grande Rei está à beira morte, Viviane, em conversa com o Merlim Taliesin, lamenta não ter sido ela a rainha de Uther, pois errara ao acreditar que Igraine teria influência sobre ele e optaria por usá-la em favor de Avalon, já que, em vez disso, a corte do rei passou a ser cada vez mais adepta da fé cristã. A falha de Igraine em ajudar Avalon é vista por Viviane como sendo unicamente relacionada com o fato de a irmã ter se entregue ao remorso pela morte do primeiro marido Gorlois e, por causa disso, ter se aproximado dos padres. Ela não cogita em nenhum momento a possibilidade de Uther escapar da influência de uma mulher. Mais tarde, Viviane espera a mesma influência de Morgana sobre Artur – motivo pelo qual a sacerdotisa rompe com a tia e sai de Avalon. Criada até os 11 anos em uma corte cristã, Morgana não consegue de início perdoar a decisão de Viviane quanto a ela ter um filho com o próprio irmão, mas, muitos anos depois, reconsidera sua opinião e passa a comungar com as ideias da sua antiga mentora. Quando é revelada a filiação de Mordred, Morgana passa a perceber, através do comportamento da rainha, seu poder para com Artur.

É isso que Gwenhwyfar teme. Ela sabe o que eu não sabia, que, se estender a mão para Artur, posso fazer que ele esqueça tudo o que foi dito por ela, pois Artur gosta mais de mim. Não sinto desejo por ele, quero-o apenas como a um irmão, mas ela ignora isso. Ela teme que eu faça um gesto, e, com as artes secretas de Avalon, volte a levá-lo para a minha cama. (BRADLEY, 1989c, p. 143).

Essa fala de Morgana indica como o rei é visto como alguém manipulável. A sacerdotisa enxerga em Artur a influência da esposa, mas, dado o amor dele pela irmã, Morgana poderia – ao “estender a mão para Artur” fazê-lo se esquivar do domínio de Gwenhwyfar sobre ele, passando a dar ouvidos a ela. A autoridade da mulher sobre o homem é posta, nessa chave de leitura, através do sexo. Gwenhwyfar, como esposa, exercia influência sobre Artur, mas esse poder passaria para Morgana – no entendimento da sacerdotisa – se ela voltasse a levá-lo para a sua cama. Assim, Morgana acreditava poder trazer para si o controle do rei, mas opta por não usar esse poder, uma vez que não sentia desejo pelo irmão e não o controlaria dessa forma. Mais tarde, quando Artur deixa de levar a bandeira de Avalon e pauta suas ações como um rei cristão, Morgana alude ao juramento feito no passado quando ele recebeu Excalibur e cobra a devolução da espada, pois a promessa não

estava sendo honrada. Artur é ríspido e responde para a Deusa ir buscar a espada, caso Ela a quisesse de volta. Percebendo a falta de importância dada por Artur à sua fala e a não disposição do rei em devolver Excalibur, Morgana lamenta ter perdido a influência que poderia ter exercido sobre ele,

Fui uma tola, era sacerdotisa em sua coroação, dei um filho a Artur; devia ter-me utilizado do *poder* que possuía sobre a consciência do rei e tornar-me a mais poderosa *por trás do trono*, e não Gwenhwyfar. Enquanto rastejava como um animal, lambendo feridas, perdia o *controle* sobre Artur. Naquela época, poderia ter dado *ordens*, mas agora tenho de implorar sem ter ao menos o poder da Senhora! (BRADLEY, 1989d, p. 85, grifos nossos).

Morgana fala sobre a mulher estar “por trás do trono” ao ter poder, dar ordens e exercer o controle sobre os homens. Novamente, ela vincula o “poder que possuía sobre a consciência do rei” com o ato sexual – por ter desempenhado o Grande Casamento com ele e por ter dado à luz seu filho. No entendimento de Morgana, se ela não tivesse perdido o poder sobre Artur, ainda poderia dar ordens ao rei – papel que passara para Gwenhwyfar, por ela ter permanecido ao lado dele, exercendo a influência preterida pela sacerdotisa. A ideia de existir um poder de influência “por trás do trono”, exercida por uma mulher através do controle angariado através do sexo, é a mesma noção empreendida por Viviane quanto à influência de Igraine sobre Uther. Diante de uma nova realidade social da mulher na Bretanha, após a conquista romana e suas leis que impunham o controle masculino – como será abordado posteriormente – as mulheres só poderiam agir de maneira indireta. Sem poder tomar decisões por elas mesmas, cabia a elas manipularem os homens a fim de que eles fizessem o seu desejo.

Morgana e Viviane não eram as únicas a verem a realidade sobre esse prisma. Para Morgause, “os homens são como crianças – veem apenas a primeira coisa que querem, um seio cheio...” (BRADLEY, 1989a p. 289) –, podendo ser facilmente controlados, pois “na hora da verdade, quando a luz se apagava, os homens não eram muito diferentes uns dos outros: podiam ser controlados com absurda facilidade, eram dependentes daquilo que a mulher lhes podia oferecer” (BRADLEY, 1989c, p. 8). Niniane se valeu de sua beleza para ganhar a confiança de Artur. Nimue usou sua virgindade para prender a vontade do Merlim Kevin e conseguir levá-lo para ser julgado por traição em Avalon. Todas essas mulheres tinham em comum uma ligação com Avalon. Morgause era a única não sacerdotisa dentre elas, todavia, havia morado da Ilha Sagrada até os 13 anos.

Dentre as principais personagens femininas em *The Mists*, a narração só não aponta

uma visão consciente desse controle do feminino sobre o masculino quanto à Gwenhwyfar, que era cristã. A rainha nunca demonstrou acreditar conscientemente na influência exercida sobre Artur, entretanto, dentro da educação cristã em que foi criada, ela pedia favores para o rei movida pela crença de fazê-lo impelida pela fé e o direito de levar Artur para longe dos hábitos pagãos e para o seio do cristianismo. Quando pediu para o marido deixar de usar a bandeira de Avalon em batalha, Gwenhwyfar acreditava poder fazer esse pedido por estar grávida, tendo, desse modo, cumprido seu dever. Além disso, poderia aconselhar o rei e fazer reivindicações – mesmo sendo mulher e tendo sido educada na crença de que as mulheres deveriam se manter passivas e receber ordens dos homens – uma vez que agia não em seu nome e por sua vontade de mulher, mas em prol dos interesses de Cristo e da fé verdadeira, visando salvar a alma do marido e converter o reino. Assim, Gwenhwyfar abandonava o estado de submissão do feminino – apregoada pela moral cristã patriarcal – para influenciar o rei em nome do próprio patriarcado, pois esperava, com a cristianização da Bretanha, o desaparecimento do modo de vida antigo, e com ele, a crença na Deusa e o mando da mulher.

É importante citar Lancelote como sendo o homem menos propenso a sofrer influência das personagens femininas ao seu redor. Em conversa com Morgana, o cavaleiro confessou sentir pouco interesse sexual por mulheres, mesmo por Gwenhwyfar. Essa fala de Lancelote é corroborada pelas reflexões feitas por Gwenhwyfar quanto ao amor adúltero mantido por ambos e pelos poucos momentos de consumação da paixão no ato sexual. A rainha, pensando nas insinuações que Morgause fizera pouco antes sobre a relação entre os dois, conclui que,

Não era o seu corpo que ela desejava. Morgause não acreditaria quão pouca diferença isso fazia para qualquer dos dois. Raramente, de fato, ele a tomara daquela forma pecaminosa e desonrosa – só naqueles primeiros anos, quando tiveram a aquiescência de Artur para tentar e ver se Gwenhwyfar poderia dar um filho ao reino. Houvera outras maneiras de encontrar prazer que ela pensava serem menos pecaminosas, menos violadoras dos direitos conjugais de Artur sobre o seu corpo. E, ainda assim, não era isso o que ela desejava tanto, queria apenas estar com ele... Era algo, pensou, mais da alma do que do corpo. (BRADLEY, 1989d, p. 267).

Gwenhwyfar pensa nos seus sentimentos em relação a Lancelote, entendendo que para ambos o amor entre eles era algo mais relacionado à alma, e não ao corpo. Essas considerações tecidas pela rainha podem ser relacionadas com a ideia presente entre as demais personagens mulheres quanto ao controle exercido sobre o masculino se dar através do sexo. Lancelote era o único a não ser influenciado por nenhuma mulher, por evitar manter sexuais com elas.

Ainda acerca do domínio exercido sobre os homens, Morgana, a grande tecelã da narrativa, relaciona tal controle com o ato de tecer. Sobre a relação entre o tecer e o manipular, a sacerdotisa acreditava que,

Tal como tecia, assim ela manipulava a vida dos homens – era uma maravilha o fato de que uma das visões da Deusa era uma mulher tecendo... *a partir do momento em que um homem vem ao mundo, nós tecemos sua mortalha. Sem nós, a vida dos homens seria de fato nua...* (BRADLEY, 1989d, p. 120, grifos da autora).

Tecer a vida dos homens diz respeito às tramas femininas para manipular os acontecimentos. As mulheres em *The Mists* sempre estão à sombra deles, incitando-os a agirem. A manipulação é a estratégia pela qual elas conseguem atuar sobre o mundo. Se não podem tomar decisões por elas mesmas, elas dominam os homens para eles operarem em seu proveito. Isso faz com que se tornem, muitas vezes, inimigas umas das outras – sendo o caso da relação entre Morgana e Gwenhwyfar, ainda a ser explorado ao longo do capítulo, o exemplo de maior vulto na narrativa. É por isso, também, a exultação e comemoração de Morgause “saboreando o seu poder” (BRADLEY, 1989d, p. 266) quando Mordred mata Niniane, já que o jovem passa a se colocar a partir de então sob a influência da mãe de criação.

Para Morgana, a vida dos homens sem as mulheres seria nua, pois – como a fala da sacerdotisa denota – elas tecem não apenas a mortalha para eles, mas a própria vida que devem viver e as escolhas que devem tomar. Há a necessidade de um líder homem para governar toda a Bretanha e afastar a ameaça saxã, não obstante a sua concepção e tomada de poder são forjados por uma mulher – Viviane. Além disso, todo o reinado de Artur se dá sob a influência de outra personagem feminina – Gwenhwyfar. As personagens masculinas e o rumo dos acontecimentos sofrem interferência das mulheres – não só Artur com Gwenhwyfar, como também Mordred com Morgause, Uriens e até mesmo Acolon com Morgana. Viviane tece de Avalon seus planos para a Bretanha, Morgana cumpre sua missão de manter vivo o culto à Deusa em Gales do Norte, Morgause usa suas aliadas na corte de Artur para garantir a esterilidade de Gwenhwyfar e, depois, conspira junto a Mordred para que a rainha seja flagrada em adultério, Igraine aparece para Uther no campo de batalha a fim dele não ser morto por Gorlois, Nimue conquista Kevin e o leva para ser julgado em Avalon, Gwenhwyfar convence Artur a trair Avalon e trama o casamento de Morgana com Uriens. Desse modo, vemos as mulheres tecendo a ação e os homens ao moverem os fios que os controlam – tal qual o titereiro manipulando suas marionetes. Não é sem motivo o fato de

Viviane, mesmo sabedora do papel masculino em relação à profecia do futuro salvador da terra, sempre invocar a Visão buscando saber primeiro sobre as mulheres em torno de Artur.

As mulheres, em *The Mists*, não só influenciam na tomada de decisões dos homens, como acreditam ser mais fortes do que eles. Gwenhwyfar, por exemplo, ao fugir com Lancelote após ter sido exposta como adúltera por Mordred, “sabia, pela primeira vez, que era mais forte que ele” (BRADLEY, 1989d, p. 279). Morgana sempre via Artur como o irmão mais novo a quem ela tinha que proteger. Por esse motivo, a sacerdotisa optou por não contar para o rei que levava o filho dele no ventre após Beltane. Mais tarde, quando Artur era rei há muitos anos, ela permanecia vendo Artur como alguém bondoso e incapaz de exercer sua vontade sobre os outros. Pensando no irmão, Morgana refletia “como podia ser um rei tão bom e sábio, com tão pouca imaginação? Ou seria esse o segredo de seu reinado, o fato de apegar-se às verdades simples e não ir além delas?” e conclui que “ele não é bastante impiedoso para ser Grande Rei” (BRADLEY, 1989c, p. 224). Morgana sabia da vontade de Artur de ver as pessoas a quem amava felizes e por isso dera consentimento na ligação entre Gwenhwyfar e Lancelote, não tomando outra mulher ou amante para conseguir o filho tão esperado pelo reino, a fim de não magoar a rainha. Comparado com Viviane, a Senhora de Avalon, que não se furtava em usar até mesmo as pessoas mais caras a ela pelo bem da Ilha Sagrada, Artur era visto como fraco e vulnerável.

Paralelamente a essa percepção das mulheres vendo a si mesmas como mais fortes em comparação com os homens, outro aspecto presente na narrativa é a noção da existência do medo do feminino – algo possível de ser apreendido tanto a partir da perspectiva das mulheres sobre o masculino como na fala deles. Esse temor se dá tanto em relação às personagens femininas como com a figura da Deusa. Quando jovem, Artur demonstra sua inquietude diante do sagrado feminino em conversa com Morgana, logo após o ritual de Beltane. Ele confessa para a moça, poucos momentos antes de reconhecer estar falando com a própria irmã – “A noite passada você era a Deusa, mas acordo e vejo que é uma mulher. [...] Eu tive medo de você, a noite passada. Pensei que fosse a Deusa, tão majestosa estava... e você é tão pequena!” (BRADLEY, 1989a, p. 239-240). Artur teme a Deusa, porém, não demonstra receio pela sacerdotisa – mulher de carne e osso. Lancelote, por outro lado, demonstra temer não só a figura da Deusa, mas as suas representantes na terra – as sacerdotisas de Avalon. O cavaleiro é, entre os homens presentes no romance, a personagem com uma relação mais conturbada com as mulheres e quem mais expressa esse fato – sobretudo com a mãe e com Morgana, tão semelhante a Viviane. Lancelote afirma, logo em sua primeira aparição na narrativa, o desejo de poder ver em Viviane apenas a figura materna amada e não a Deusa impondo a sua vontade,

manifestando incômodo por Morgana ser parecida com sua mãe.

Tenso perante as mulheres destoantes do padrão submisso imposto pelas leis romanas e perpetuado pela moral cristã, Lancelote, por outro lado, tendia a sentir afeto e estima por aquelas aparentemente mais propensas à obediência e docilidade – como Gwenhwyfar e Elaine. Quando Morgana questiona se ele se deixava afetar pelas lágrimas de uma mulher, o cavaleiro responde “não, quando choram, elas parecem muito mais reais, mais vulneráveis” – e confessa – “as mulheres que não choram me assustam, porque sei que são mais fortes que eu, e tenho sempre receio das coisas de que serão capazes. Eu sempre tive medo de... Viviane” (BRADLEY, 1989b, p. 84). Longe de recear ver uma mulher chorando – demonstrando vulnerabilidade – Lancelote teme, ao contrário, as mulheres de atitude e ação, trazendo a lembrança da mãe e a sua força. Com isso, é possível entender a predileção de Lancelote por se aproximar de mulheres consideradas vulneráveis – e de comportamento previsível – e se afastar daquelas sobre as quais não sabe como irão agir, dada a sua independência.

Uther Pendragon também parece temer o feminino ao se tornar rei e proibir feitiçarias em sua corte. O Grande Rei sabia ter sido salvo por Igraine no passado, após ela usar seus conhecimentos mágicos para avisá-lo da emboscada pretendida por Gorlois contra seu acampamento de guerra. A magia de Igraine, responsável por poupar-lhe a vida, não poderia mais ser tolerada, pois ela se tornara sua esposa – e, como tal, deveria ser casta e submissa e não poderosa e independente. A proibição de práticas mágicas na corte remete ao controle sobre os dons de Igraine, por meio da negação, e aquietam as ansiedades do rei ante o poder da rainha. Obter o auxílio de uma mulher de poder – como ele havia feito com Igraine e Viviane – não significava aceitar uma esposa feiticeira. Uther confessa para Viviane desconfiar da magia de Avalon e ver Morgana como uma criança muito estranha, não conseguindo gostar da pequena menina, tão semelhante a uma fada. Depois, o Grande Rei afirma reconhecer em Viviane a figura de uma mulher sábia, e declara – “gostaria que fosse uma idiota a quem eu pudesse desprezar, maldita seja!” (BRADLEY, 1989a, p. 176). Assim, vemos Uther considerar a ação, a sabedoria e o não usual nas mulheres – considerando os padrões de controle masculinos – como características malvistas, temidas e a serem expurgadas da sua corte.

Como não há o desenvolvimento da perspectiva masculina ao longo do romance, a narradora Morgana lança a fala e a perspectiva dos homens intencionalmente para o subtexto, só as trazendo para a superfície do texto quando isso interessa aos seus intentos – algo empreendido em um único momento, quando a visão do masculino se apresenta por ocasião em que Artur recebe Excalibur das mãos da tia, a Senhora de Avalon e Dama do Lago. Viviane

expõe as condições do acordo e espera pelo juramento de Artur,

Jurai-me agora, Artur Pendragon, rei da Bretanha, que quando usardes a coroa, tratareis com justiça tanto os druidas como os cristãos, e que sereis guiado pela magia sagrada dos que vos colocaram nesse trono. [...] Apenas isso: tratar com justiça todos os homens, quer sigam ou não o Deus dos cristãos, e reverencie sempre os Deuses de Avalon pois não importa o que os cristãos digam, Artur Pendragon, e qualquer que seja o nome dado ao seu Deus, todos os deuses são um Deus, e todas as deusas são apenas uma Deusa. Jura apenas ser fiel a essa verdade, e não preferir um e desprezar o outro [...]. Então eu juro, e levo a espada [...]. Antes, porém, de deixarem a sala, Artur deteve-se um momento para admirar as outras insígnias, as que estavam nas sombras. Sua insegurança podia ser percebida em seu semblante, com a pergunta quase visível: *Terei agido bem, estarei blasfemando contra o Deus que aprendi a adorar como sendo o Único?* (BRADLEY, 1989a, p. 272-274, grifos da autora).

Antes de tomar a decisão de aceitar a espada, contudo, Artur havia pedido o conselho de Merlim. O velho Taliesin, por sua vez, em vez de orientar o jovem a tomar ou não Excalibur o aconselhou sabiamente a consultar sua própria consciência – somente ao rei caberia decidir formar ou não o pacto com Avalon. Saber sobre as dúvidas de Artur, seu pedido de ajuda e insegurança, pensando se não tomara uma decisão blasfema, denota como o seu consentimento do acordo se deu com a ciência de seus termos. Esse entendimento é possível graças à revelação da perspectiva do jovem. A decisão de Artur reflete não um ato impensado de um jovem inconsequente – mesmo sendo muito jovem e ainda inebriado pela recente batalha contra os saxões e pelo ritual desempenhado na caça ao gamo – ele estava ciente da contrapartida cobrada para poder possuir e empunhar Excalibur. Morgana manipula a narração e usa, pela primeira e única vez, os pensamentos e inseguranças de Artur para fornecer um veredito contra ele mais tarde, quando o rei trai Avalon e torna a sua corte exclusivamente cristã.

3.3 A função social da mulher

As representações do feminino se desenvolvem ao longo da narrativa paralelamente a uma mudança social da mulher na sociedade. Há uma transição ao longo romance. Conforme as instituições mudam, a situação das mulheres também adquire novas nuances. No início, Igraine compara os “herdeiros de Roma” com os homens nativos das tribos. O povo originário da Bretanha possuía uma forma de vida diferente daquela observada por Igraine no marido e nos outros nobres locais. Ela nota como,

O destino da mulher era ficar sentada em casa, no castelo ou na cabana – havia sido assim desde a chegada dos romanos. Antes disso, as tribos celtas seguiam os conselhos de suas mulheres, e mais ao norte existia uma ilha de mulheres guerreiras que faziam armas e ensinavam os chefes a usá-las... (BRADLEY, 1989a, p. 126).

Durante a expansão do império romano, os povos celtas da Bretanha haviam sido dominados pelos romanos. O estilo de vida do invasor passou a ser adotado pela aristocracia local. Assim, mesmo após a queda do império havia uma casta senhorial mantenedora dos hábitos romanos. Gorlois e Ambrosius, antecessor de Uther, são exemplos da nobreza que abandonava as tradições locais dos bretões e assumiam o estilo patriarcal de Roma. Ao mesmo tempo, os costumes e formas de sociabilidade tradicionais das tribos não desapareceram e se mantiveram vivas principalmente entre as populações mais simples – mas também em reis vassalos seguidores dos costumes antigos, como o rei Uriens, de Gales do Norte. Uther só se torna cristão e adota o estilo romano após se tornar Grande Rei. Antes disso, ele havia recebido as tatuagens de serpentes nos pulsos e ostentava o título de Pendragon, indicando sua ligação com os povos das tribos. Coroado rei na Ilha do Dragão, ele desempenhou o Grande Casamento com a terra, num rito pagão, de origem celta.

Embora o cristianismo estivesse se difundindo na Bretanha, com sua visão patriarcal de mundo, subsistiam com força na ilha duas formas diferentes de entendimento de mundo – implicando um lidar com o feminino de maneira diversa. Quando Viviane discute com Uther, ao pedir para levar Morgana para Avalon, ela afirma ao rei que a fidelidade dos povos antigos era dada à Ilha Sagrada e não aos cristãos e sem o apoio da Senhora ele não teria, por conseguinte, a ajuda das tribos. Viviane, contudo, opta por persuadir Uther usando argumentos de apelo à sua razão, sem tentar coagi-lo pela força. As tribos obedeciam a Avalon, enquanto a nobreza bretã se tornava cada vez mais cristã e não se importava com os desígnios da Ilha Sagrada. É revelador que o próprio filho de Viviane – Lancelote – indicasse como os tempos estavam mudando e Avalon passava a perder sua esfera de influência na Bretanha. Conversando com Morgana sobre suas desavenças com a mãe e, depois, deixando claro para Viviane que a respeitava, mas não obedeceria a seu comando de permanecer como druida em Avalon, ele diz,

[eu] vivi num mundo em que os homens não costumam obedecer às ordens de uma mulher [...] Eu preferia que minha mãe fosse uma terna mulher, e não a Deusa rigorosa que exige que os homens vivam e morram segundo sua vontade. [...] Minha mãe, peço que me dê sua benção e me deixe partir de Avalon, pois, para dizer a verdade, partirei com ou sem ela. Tenho vivido num mundo em que os homens não esperam pela autorização de uma

mulher para agir. (BRADLEY, 1989a, p. 196-198).

No mundo dos bretões romanizados – herança do império romano mesmo após a sua queda – o homem era o detentor da autoridade e do mando. As mulheres tinham de se submeter aos seus desígnios e não o contrário. Lancelote demonstra não tolerar ter seu destino decidido por uma mulher, mesmo sendo ela mãe e Senhora de Avalon. Ele, como soldado, estava habituado a seguir ordens. Seu incômodo, todavia, não derivava de ter que obedecer e agir sobre os desígnios do outro – e, sim, do fato de esse outro ser uma mulher. Sua fala traz o entendimento do rebaixamento do feminino como uma herança romana, não relacionada com os hábitos das tribos.

Artur se mostra mais sensível à questão. Tendo Merlin como conselheiro e a Senhora de Avalon como aliada, ele não se ressentia de jurar diante das imposições de uma figura feminina, ao receber Excalibur. Seu receio era quanto a trair a fé em que foi criado. Para Artur, titubear antes de aceitar a espada não ocorre por Viviane ser mulher, mas por ela representar uma fé diferente do Cristianismo. Ao se comprometer com Avalon, Artur foi declarado rei a partir de uma dupla celebração. Primeiro, passou pelo Grande Casamento, em Beltane, e pela caça ao gamo – passagens da narrativa a serem melhor descritas e analisadas no capítulo quatro – para indicar que reinaria sobre Avalon e os povos das tribos. Depois, o jovem também foi coroado em uma cerimônia cristã, com a participação de muitos de seus nobres vassallos, assinalando seu poder sobre os reis menores e os súditos cristãos.

Artur dá mostras de não se opor à possibilidade de mulheres terem o poder. Após a cerimônia de casamento com Gwenhwyfar, ele propõe para a esposa,

Meu tio por afinidade, Lot, de Orkney, casado com a irmã de minha mãe, Morgause, afirma que sua mulher governa tão bem quanto ele, quando está ausente na guerra ou em conselhos. Estou pronto a dar-lhe esta honra, senhora, e deixá-la reinar ao meu lado (BRADLEY, 1989b, p. 57).

A sugestão de reinarem juntos, como acontecia em Orkney com Lot e Morgause, não é bem recebida pela moça. Criada a partir de valores cristãos patriarcais, Gwenhwyfar se mostra chocada com a fala de Artur e – “O pânico voltou a apertar a garganta da jovem. Como podia ele esperar tal coisa? Como podia uma mulher governar?” (BRADLEY, 1989b, p. 57). Tendo aprendido desde cedo, na fala do pai, dos padres e até mesmo nos dizeres das mulheres ao seu redor – reprodutoras do discurso recebido dos homens – que “o dever da mulher era casar e ter filhos” e “obedecer ao pai como se fosse a vontade de Deus”

(BRADLEY, 1989b, p. 50), Gwenhwyfar não é capaz de considerar a oferta de Artur como sendo algo legítimo. Ela internaliza as falas patriarcais, responsáveis desde cedo pela sua sociabilidade, reproduzindo tais valores para si e para as outras mulheres ao seu redor. A rainha se mostra tão descontente com a possibilidade de mulheres terem o poder de decisão, a ponto de, posteriormente, desagradar-se pela recusa de Morgana em se casar com qualquer um dos seus vários pretendentes, sendo que – dentro da lógica cristã e patriarcal – o papel da mulher é formar família com o marido indicado por seus parentes homens.

Morgana, sacerdotisa habituada a obedecer ao mando da Senhora de Avalon, reconhecia, por outro lado, a realidade cada vez mais opressora pairando sobre as mulheres. Quando, em conversa com Balam, é dito sobre Artur ainda não tê-la dado em casamento, pois já não era tão jovem, Morgana pensa em um primeiro momento – “E por que o rei deveria me dar, como se eu fosse um de seus cavalos ou cães?” – mas, logo em seguida, conclui ter vivido “muito tempo em Avalon, esquecendo-se de que os romanos haviam criado essa lei, segundo a qual as mulheres eram propriedade dos homens. O mundo mudara e era inútil revoltar-se contra o que não podia ser modificado” (BRADLEY, 1989b, p. 108-109). O não se revoltar está longe de indicar passividade. Morgana recusou muitos pretendentes propostos pelo irmão, mas, enquanto sacerdotisa, sabia da sua posição privilegiada de não estar sujeita à vontade dos parentes homens como resultado apenas do seu vínculo com a Ilha Sagrada. Fora de Avalon, a Bretanha vivia sob a égide de leis herdadas durante o período da dominação romana –tratando a mulher como subordinada ao homem – e a não concordância de Morgana com tais preceitos, sabia ela, não era capaz de mudar o controle exercido sobre o feminino.

Mais tarde, após Morgana estar casada com o rei Uriens – em consequência de uma mistura de mal-entendido e estratégia criada pela rainha –, Artur revela para Gwenhwyfar como o marido de sua irmã contava sempre com ela para orientá-lo e aconselhá-lo em suas terras. Uriens reinava em uma região onde os costumes antigos das tribos ainda estavam presentes – ele mesmo carregava nos pulsos as serpentes tatuadas oriundas de rituais pagãos antigos – e aceitava os conselhos de Morgana, tendo-a como uma mulher de sabedoria. Isso escandalizava sobremaneira a esposa cristã de Artur, dado que desde pequena Gwenhwyfar aprendera através da bíblia e da fala dos apóstolos “que a mulher tinha que se sujeitar ao marido” (BRADLEY, 1989b, p. 50). A rainha, tendo sempre demonstrado desagrado por Morgana nunca ter se sujeitado às escolhas masculinas para o matrimônio – como todas as outras mulheres –, ficou feliz quando a cunhada consentiu em se casar com Uriens – um homem velho e rei de uma terra distante – por pensar estar aceitando, no lugar, um pedido do seu filho,

Acolon. Gwenthwyfar comemorou o fato de se livrar da presença da cunhada, pensando – “Agora, que Morgana sinta o que é ser dada em casamento a um homem que ela não ama!” (BRADLEY, 1989c, p. 152). Ainda assim, embora feliz e tendo sua vingança contra a cunhada realizada, a rainha permanecia insatisfeita com o poder exercido por Morgana em Gales do Norte, mandando ao lado do marido.

Em seu reinado, Artur buscou desde o começo concretizar a promessa feita para Viviane governar tanto para cristãos como para adoradores da Deusa – mas essa determinação sofre modificações conforme as circunstâncias mudam. A rainha, que não se julgava capaz de exercer o mando ao lado de Artur por ser mulher, passa a ter influência cada vez maior sobre os atos do marido. Mesmo não concordando com a possibilidade de alguém de seu sexo ter o poder de tomar decisões, ela age pautada na certeza de estar cumprindo o seu dever. Insistir para Artur não levar mais símbolos pagãos em batalha seria apenas cumprir com seu papel de uma cristã verdadeira preocupada com a salvação da alma do marido e com a permanência de práticas de adoração de falsos ídolos no reino. Quando, por estar grávida, Gwenthwyfar se nega a sair de Caerleon e seguir para Camelot, antes da batalha decisiva contra os saxões, ela não julgava estar sendo teimosa, apenas agindo como uma mãe zelosa e com medo de prejudicar o seu bebê, preocupada em cumprir com seu papel biológico natural – ser mãe e gerar herdeiros para o marido. Gwenthwyfar sempre acreditava agir em nome de Deus, assim, para ela, a autoridade angariada para sua negação em sair de Caerleon era oriunda do masculino. A tomada de voz e de decisões se dá, desse modo, apenas para defender os interesses do patriarcado.

Gwenthwyfar passa a se mostrar excessivamente patriarcal e contrária aos hábitos não cristãos, levando Artur a rememorar as tradições da Bretanha na esperança de fazê-la entender o papel a ser desempenhado por ele. Como rei, ele não deveria apenas governar em prol dos cristãos, mas também para todos os bretões, seja qual fosse a sua fé.

Você precisa lembrar-se de que eu venho da linhagem real de Avalon. Sou rei, não só como filho de Uther Pendragon, mas também por ser filho de Igraine, que era filha da velha Senhora do Lago. Gwenthwyfar, desde tempos imemoriais, a Senhora governava a terra, e o rei era apenas o seu consorte em tempos de guerra. Até mesmo na época dos romanos, as legiões tratavam com o que chamavam de rainhas vassalas, que governaram as tribos, e algumas delas eram também guerreiras, e poderosas. Nunca ouviu falar da rainha Boadicéia? Quando suas filhas foram violentadas por alguns soldados das legiões, e ela própria açoitada como rebelde contra Roma, organizou um exército e quase expulsou todos os romanos daqui. (BRADLEY, 1989c, p. 200).

Mesmo sendo mulher, Gwenhwyfar não consegue se solidarizar com Boadicéia. A descrição feita pelo marido não desperta a sua atenção pela circunstância de a outra ter tido as filhas violentadas por soldados e ter sido açoitada ao protestar contra o crime, mas por causa da sua natureza guerreira e o fato de ter desafiado a autoridade patriarcal romana, ao montar um exército e lutar contra as legiões. Para Gwenhwyfar, as motivações responsáveis por levarem Boadicéia a guerrear com os homens não importam, ela só leva em consideração, a fim de avaliar a outra mulher, o seu desvio em obedecer a eles. Assim sendo, para despertar a empatia da rainha, Boadicéia deveria ter pranteado as filhas dentro da reclusão do lar, deixando para o masculino a busca da vingança. Dentro desse ponto de vista, a postura de Boadicéia é imperdoável e o julgamento feito, em resposta para Artur, é implacável. A rainha diz – “Espero que a tenham matado!” (BRADLEY, 1989c, p. 200). Diante da asserção pouco caridosa da esposa, Artur deixa de lado o apelo emotivo – não tendo ele produzido efeito – e conclui seu raciocínio de maneira lógica,

Ah, mataram e ultrajaram-lhe o corpo... Mas isso foi um indício de que os romanos não podiam ter esperanças de conquista sem aceitar que, neste país, uma Senhora governasse. Todo governante da Bretanha, até a época de meu pai, Uther, usou o título que os romanos criaram para um chefe guerreiro, que estava sob o governo de uma rainha: *dux bellorum*, duque de guerra. Uther, e eu depois dele, ocupamos o trono da Bretanha como *dux bellorum* da Senhora de Avalon, Gwenhwyfar. Não se esqueça disso. (BRADLEY, 1989c, p. 200-201).

Mesmo reconhecendo ter subido ao trono em um sistema de parceria com a Senhora de Avalon, Artur se afasta das promessas feitas. Após a morte de Viviane e do Merlim Taliesin, ele começa a dar cada vez mais ouvidos aos seus conselheiros cristãos – e até mesmo Kevin, o novo Merlim, passa a guiar Artur para ações voltadas para uma corte plenamente cristã. Dentro dessa nova realidade, Avalon e as mulheres perdem poder e influência em Camelot e, conseqüentemente, na Bretanha. Os homens que se ligam ao cristianismo, acatando a vinda dos novos tempos para o reino, são aqueles que, como já apontado, haviam anteriormente temido as mulheres de Avalon – temor esse sublimado através da diminuição da esfera de ação antes possuída por elas. Depois, quando Artur inicia alianças com alguns povos saxões, um novo estilo de vida tem início. Os saxões eram povos originalmente pagãos, ainda assim, apesar de não seguirem os preceitos da cristandade, eles se mostraram ainda mais patriarcais e virulentos para com as mulheres e com Avalon do que os cristãos de Camelot ou os antigos romanos. Mesmo aqueles dentre eles convertidos ao cristianismo e em aliança com Artur representavam uma ameaça ao

reino, pois consideravam tanto o rei como a sua corte demasiadamente corruptos e pagãos e não respeitavam suas regras.

O modo de vida saxã não contemplava o respeito ou mesmo o medo pelo feminino, como ocorria entre os bretões – estes últimos conheciam o seu passado e o papel das mulheres nele. Mordred, filho de Artur com Morgana, conhecia bem os saxões por ter vivido com eles durante alguns anos. Em conversa com a sacerdotisa Niniane, ele conta como – a despeito de não partilharem dos valores religiosos de Camelot – os saxões eram uma ameaça ainda maior para Avalon, para os povos das tribos e os espaços e práticas sagradas dos antigos. Contrariando ordens de Artur, os saxões estavam caçando os rebanhos dos gamos sagrados na Ilha do Dragão e lutando contra o povo das tribos diante da tentativa dos nativos de salvarem o seu território e modo de vida. Para os invasores, a caça ao gamo e a luta contra o povo da Ilha do Dragão eram apenas atos de conquista, sem considerarem o caráter divino daquele espaço e das suas práticas para os moradores locais. Os saxões não lutavam em nome de algum deus, mas buscavam tomar as terras de um reino visto por eles como enfraquecido. O desrespeito à autoridade de Artur, violando as alianças forjadas anteriormente, é explicado por Mordred a Niniane – “E por que eles o menosprezam tanto? Eu lhe direi Niniane: eles menosprezam qualquer rei que é traído, que não pode dominar suas mulheres...” (BRADLEY, 1989d, p. 263).

Mesmo reconhecendo em Artur o líder de uma forte cavalaria e pacificador famoso da Bretanha, os saxões não respeitariam um rei incapaz de exercer o domínio sobre a própria esposa. Isso denota a visão patriarcal dos invasores e o modo como consideravam a situação da mulher na sociedade. Os padrões saxões, em relação ao julgamento feito do modo como os homens deveriam manter suas mulheres sob domínio, eram – em concordância com as palavras de Niniane – “piores que os dos romanos” (BRADLEY, 1989d, p. 263). Mordred sintetiza os novos tempos para a Bretanha – iniciado com os romanos e com a promessa de ser levado adiante pelos saxões – com o encerramento de qualquer possibilidade de ação e autonomia para as mulheres e com o extermínio das práticas sagradas antigas e do domínio divino da Deusa.

Pelas leis de Avalon, Gwenhwyfar não tem feito nada além do que é correto: uma dama deve escolher quem quiser como consorte, e Artur deveria ser destronado por Lancelote! [...] Não, Niniane, este doce mundo feminino acabou: primeiro, os romanos, e agora os saxões sabem como o mundo deve ser. O mundo não é mais um grande útero carregando homens. Atualmente o movimento dos homens e exércitos determina as coisas. Que povo aceitaria agora meu reinado porque sou o filho desta ou daquela mulher? Hoje é o filho

do rei que toma a terra. Devemos recusar uma coisa boa apenas porque os romanos a usaram antes de nós? Temos melhores navios agora, e descobriremos terras além das antigas terras que afundaram no mar. Seguir-nos-á uma Deusa amarrada a este pedaço de terra e a suas colheitas? Observem os homens do norte que atacam nossas costas: serão eles impedidos pelas maldições da Mãe? As poucas sacerdotisas que restaram em Avalon, nenhum saxão ou nortista as violará, porque Avalon não faz mais parte do mundo em que vivem os invasores. As mulheres que vivem no mundo que está por vir precisarão de homens para guardá-las. O mundo, agora, Niniane, não é o das Deusas, mas dos Deuses, talvez de um Deus. (BRADLEY, 1989d, p. 263).

A fala de Mordred reflete o modo como o poder deixa de pertencer às mulheres e à Deusa e passa a pertencer unicamente aos homens – sejam eles bretões ou saxões – e a Deus. De forma paradoxal, Camelot cai na mão dos invasores saxões justamente como resultado de seus próprios preceitos patriarcais. O reinado de Artur efetiva a distância para com Avalon e o modo de vida antigo e se aproxima mais e mais da fé cristã e suas noções de pecado, de punição e de certo e errado – sobretudo para as mulheres – e é justamente por esses mesmos valores que Artur é destronado. Construir uma corte cristã-patriarcal e, ao mesmo tempo, não ser capaz de resolver o problema criado em virtude do adultério de Gwenhwyfar com seu capitão de cavalaria e melhor amigo, colocam Artur e seu reinado à mercê da ideologia difundida com sua própria ajuda – mesmo não sendo patriarcal por ele mesmo.

A cada vez mais patriarcal Camelot cai justamente por conta de algo visto como uma afronta ao patriarcado – a traição da rainha. Assim, vemos esse sistema ideológico gerar um fator de ruptura em sua estrutura, dado o fato de Artur permitir em sua corte o predomínio de práticas e discursos misóginos – algo ocorrido ao lado e de maneira fortemente relacionada com a difusão e fortalecimento do cristianismo na Bretanha – não sendo capaz, ao mesmo tempo, de exercer a função de juiz e algoz dos contraventores à ideologia. Lancelote se mostra favorável à expansão da nova fé e avesso à autoridade feminina em mais de uma ocasião. Gwenhwyfar, ainda mais patriarcal que os homens ao seu redor, também personifica, ao lado de Lancelote, a ambivalência entre, de um lado, desempenhar práticas patriarcais e, de outro, subverter essa estrutura ideológica através da paixão consumada.

Dentro dessa nova realidade para a mulher e para a adoração da Deusa, Avalon – ameaçada pela expansão do cristianismo – afunda gradativamente nas brumas e se separa em definitivo do mundo dos homens com a invasão saxã e o triunfo de um mundo pautado nos valores masculinos. O modo de ser cristão somado ao modo de ser saxão – ambos patriarcais – expulsam do mundo dos homens a possibilidade da existência de Avalon. A Ilha Sagrada, de maneira altamente simbólica, é tragada pelas brumas. No começo da

narrativa, os bretões se dividiam entre os povos das tribos – mantenedores da cultura antiga e adoração da Deusa – e os bretões romanizados, em processo crescente de cristianização. As mulheres passaram a ser tratadas a partir das leis romanas e da ideologia cristã-patriarcal. Depois, com os saxões, a perspectiva futura indicava o papel da mulher como ainda mais subordinado e de passividade à autoridade masculina.

3.4 As mulheres e os seus nomes

A troca de nomes empreendida por Bradley em seus romances revisionistas não é de modo algum acidental ou sem importância. Nos agradecimentos de *The Firebrand*, ela deixava claro o quanto isso é relevante dentro da sua produção literária. Para justificar sua correção ao optar pelo uso do nome Cassandra, em vez da forma comumente usada Cassandra, Bradley diz,

Para mim, a diferença é consternadora e muda todo o sentido do nome da personagem. Afinal, uma cabra ou uma cobra não seriam as mesmas criaturas se fossem chamadas de kabra ou kobra. Para quem tem uma sensibilidade estética tão aguçada quanto a minha e para quem a visão de um nome na página alterna a sua própria essência, posso apenas apresentar minhas desculpas. (BRADLEY, 1988, p. 7).

Através dessa fala, vemos como as mudanças efetuadas por Bradley no nome das personagens podem ser entendidas como modificações na sua “própria essência”, segundo desígnios da própria autora. Estamos diante de figuras singulares a partir de uma representação inédita. Na Matéria da Bretanha, o nome cristalizado é revestido de sentidos prévios e traz a visão tradicional das personagens, ditadas a partir da fala masculina e patriarcal. A prática da modificação dos nomes em *The Mists* – apenas um dos passos para a desarticulação do velho e reconstrução do novo – comungam, desse modo, com o projeto de desleitura e *re-visão*, desenvolvidos no romance. O nome criado é simbólico diante da *re-visão* – com um novo nome, nasce uma nova personagem.

Como já dito no capítulo anterior, Morgana/Morgain não é a figura lendária Morgan le Fay, a bruxa bela e lasciva que vai estudar magia em um convento, como afirmado em *Le Morte D’Arthur*. A mulher-monstro da tradição arturiana é deslida, deslocada e recriada por Bradley. Isso fica evidenciado desde o prólogo do romance. Mas não é só Morgana quem passa por esse processo de mudança. Se tomarmos como as personagens femininas mais importantes de *The Mists* – além de Morgana – Gwenhwyfar, Viviane, Igraine e

Morgause, veremos novamente importantes alterações. Utilizamos como fonte para comparação os nomes presentes em *Le Morte D'Arthur*, por essa ser a fonte primeira de Bradley. Guenever/Gwenhwyfar e Margawse/Morgause são mudanças similares a Morgan le Fay/Morgain. Há um nome na tradição e ele é modificado na *re-visão*, ao mesmo tempo em que as personagens não são as mesmas – algo a ser melhor descrito nas páginas a seguir.

O caso de Viviane, entretanto, destoa. Essa personagem não tem nome na tradição e aparece designada a partir da função que desempenha – seu título é o de Dama do Lago, denominação não apenas de uma mulher exclusiva. É importante ressaltar que uma análise detida das formas de representação do feminino em *Le Morte D'Arthur* revela como isso não ocorre somente com a Dama do Lago. O feminino pouco aparece na narrativa, e “com exceção das mulheres de maior destaque da história, como Igraine, Morgana, Guenever, a Dama do Lago e Isolda, todas as outras aparecem sem individualização, sendo denominadas como ‘uma dama’ ou ‘uma donzela’” (SOUZA, 2016). A Dama do Lago, mesmo pertencendo à esfera de personagens não nomeadas, possui, ainda assim, uma diferenciação em relação a elas, uma vez que sua posição tem certo destaque em virtude de ser ela quem entrega Excalibur para Artur. Seu nome, porém, não importa dentro do contar masculino. Ela serve unicamente aos desígnios dos homens. O interesse por tal figura mítica, relacionada ao Lago, decorre somente por ela ter a espada e pelo seu poder de dá-la a Artur. Essa é a situação das mulheres dentro desse contar patriarcal, pois elas sempre

[a]parecem na narrativa como aliadas, como antagonistas, ou como ajudantes em alguma tarefa que o cavaleiro tem que cumprir, como, por exemplo, salvar algum castelo tomado por um homem sem escrúpulos ou salvar donzelas em perigo. Assim sendo, nota-se que Malory comunga com o trato rotineiro dispensado às personagens femininas na tradição literária: a partir da dicotomia mulher-anjo e mulher-monstro. As damas e donzelas que auxiliam os cavaleiros aparecem sempre descritas com as características próprias da mulher-anjo: assumem uma postura de pureza, bondade e submissão a autoridade do cavaleiro. Já as antagonistas denotam a faceta de mulher-monstro: reivindicam para si a independência, agressividade e a ação e não aceitam a autoridade do cavaleiro e, geralmente à traição, buscam atrapalhá-los. (SOUZA, 2016).

Em *Le Morte D'Arthur*, a Dama do Lago aparece somente duas vezes ao longo da narrativa e é uma mulher enigmática. Em sua primeira aparição, ela promete entregar Excalibur a Artur em troca da promessa de uma mercê. Depois, quando chega à corte para cobrar o favor, pedindo a cabeça de Balin ou da dama que o presenteara com uma espada – objeto responsável pela morte de seu pai e irmão – a Dama do Lago é assassinada por esse

cavaleiro diante do rei, acusada de ter matado sua mãe. Em *The Mists*, Viviane sai da condição de personagem marginal – seu papel na tradição. A narrativa singulariza essa personagem ao dar, pela primeira vez, um nome para ela. Viviane deixa de ser apenas uma “dama”, para se tornar a Senhora de Avalon, quem forja as grandes tramas responsáveis pelo nascimento e coroação de Artur. Dar um nome é equivalente a criar uma identidade para ela, conferir-lhe especificidade, saindo da condição rotineira das mulheres na tradição arturiana – apenas “damas” ou “donzelas”, sem valor por si mesmas e citadas apenas por cruzarem o caminho dos cavaleiros e participarem de alguma forma da jornada de aventura deles.

Re-visar tais figuras, tão reduzidas a ponto de não terem nome – já que o interesse reside na história do homem, a quem ela está ali para auxiliar ou para pedir auxílio – é imprescindível para dar protagonismo às mulheres no novo contar. Viviane é uma mulher de poder e não apenas alguém servindo ao papel de entregar Excalibur e a bainha para Artur. Ela reina soberana em Avalon e tem autoridade sobre as tribos e o povo pequeno do pântano. O Merlim – de uma maneira original em relação ao poder de ação do masculino na tradição – é apenas o seu conselheiro e compete a Viviane acatar ou não os conselhos dele, segundo a sua decisão. Sendo assim, a condição de ação é dela. Comparar o episódio da entrega de Excalibur pelas mãos da Dama do Lago/Viviane – como será feito no capítulo quatro – possibilita que se observe o fenômeno da *re-visão* sendo operada na textualidade. A visão patriarcal é trazida para a tessitura de *The Mists*, a fim de ser *deslida* e recriada.

Em *The Mists*, acostumada ao mando, Viviane é orgulhosa de sua posição de poder. Quando convence Uther, o Grande Rei da Bretanha, a dar permissão para levar Morgana para ser criada em Avalon, Viviane pensa que “em toda a sua vida, conhecera apenas um ou dois homens que lhe eram iguais em força, mas Uther era um antagonista digno dela” (BRADLEY, 1989a, p. 176). Conhecer os pensamentos de Viviane permite observar como ela se considera superior à maioria dos homens ao seu redor. Essa noção do masculino rebaixado aparece em várias passagens da narrativa, como já explorado anteriormente. Uther, também reconhece, mesmo a contragosto, a força de Viviane. Após ser persuadido por ela a ordenar que ambos os filhos fossem levados da corte – Morgana seguindo rumo a Avalon e Artur para ser criado de forma anônima em uma corte menor a fim de não correr risco de morte, por ser o único herdeiro do rei – ele se exaspera – “Você é uma mulher sábia – disse, e levantou a cabeça, olhando-a com um ódio invencível. – Gostaria que fosse uma idiota a quem eu pudesse desprezar, maldita seja!” (BRADLEY, 1989a, p. 176). O ódio do Grande Rei deriva da circunstância de ter de dar razão e acatar as palavras de Viviane, dessa

forma, reconhecendo a sua força. Uther não é qualquer homem, ele é o senhor de todos os suseranos menores da Bretanha e sua posição não permite que se habitue a aquiescer aos desígnios de ninguém. Obedecer à vontade de uma mulher é algo ainda mais distante da realidade do rei. Por isso, mesmo admitindo a inteligência e o saber de Viviane, ele sente ódio. No mundo de Uther, o poder de Viviane é algo estranho e fora de lugar.

Podemos situar as personagens femininas de *The Mists* como pertencentes à esfera cristã, de domínio masculino e patriarcal, ou ao mundo da Deusa, com a atuação da Senhora de Avalon. Os nomes das mulheres relacionadas com a mais alta estirpe dentro do círculo de sacerdotisas da Ilha Sagrada apresentam semelhanças – no original Igraine, Morgaine, Viviane e Niniane. Viviane e Igraine eram filhas de Ana, a Senhora de Avalon anterior, e Morgana era sua neta. Niniane, mesmo não possuindo o sangue das antepassadas soberanas em Avalon, era filha do Merlim Taliesin, como a própria Igraine. Tanto Viviane como Morgana ostentavam a aparência das fadas e o dom potencializado da Visão. Igraine e Niniane possuíam apenas resquícios da Visão, mas também foram de fundamental importância dentro das tramas desenvolvidas pelas mulheres de Avalon.

A esfera de ação das personagens femininas pode ser relacionada com a ideia do dever e da espiritualidade que seguem. Igraine transitou entre os mundos da Deusa e de Deus por ter sido criada por Avalon e, depois, em prol dos interesses da Ilha Sagrada ter sido entregue para se casar primeiro com o bretão romanizado Gorlois e depois com o futuro Grande Rei Uther. O dever de ajudar Avalon criando alianças externas é substituído pelo dever de ser mãe, esposa e cristã – as mulheres deveriam seguir a religião dos maridos. Viviane e Morgana eram sacerdotisas da Deusa e agiam segundo os interesses de Avalon, impondo, quando necessário, o sofrimento àqueles a quem amavam. Gwenhwyfar, por outro lado, acreditava agir em busca do cumprimento do seu dever como mulher cristã, ou seja, gerar filhos e obedecer à autoridade masculina. Em nome do discurso patriarcal sob o qual foi criada, ela julgava o seu comportamento e o das outras pessoas ao seu redor – sobretudo as mulheres –, mas, falhando em ser mãe, a rainha também não se portou da maneira passiva como era esperado de uma mulher cristã. Gwenhwyfar influenciou Artur a abandonar o juramento feito de proteger Avalon e o culto à Deusa, partindo do entendimento da culpa de sua esterilidade e das desgraças sofridas como resultado da permissividade de Artur para com as práticas pagãs, bem como pelos pecados por ele cometidos no passado. O comportamento contraditório da rainha – uma mulher cristã defensora da passividade feminina se portando de forma a influenciar as decisões do marido – é explicado, dessa forma, pela noção de que ela agia contra as normas defendidas, mas para proteger a própria

estrutura patriarcal cristã do reino. Seria, então, seu dever como boa cristã levar Artur para o caminho de Cristo, legitimando sua falta de passividade em virtude dos resultados obtidos em favor do cristianismo.

Morgause, por outro lado, destoa não só da sua imagem cristalizada pela tradição, mas também, apresenta uma situação singular em relação às outras mulheres em *The Mists*. A Margawse de Malory é uma personagem de pouca presença em *Le Morte D'Arthur*. Muito bonita, ela despertou o interesse de Artur ao passar uma temporada em seu reino a mando do marido para vigiar seus passos. Em virtude de sua beleza, Artur a desejou para a sua cama e “nela engendrou Mordred”, sem saber serem irmãos pelo lado da mãe Igraine (MALORY, 1991a, p. 58). O Rei Lot, ao saber do ocorrido, travou batalha contra o rei e acabou sendo morto na luta. Tempos depois, Margawse, já viúva, novamente aparece na narrativa, dessa vez ao se deitar com Lamorak, cavaleiro que sempre declarara sua paixão pela bela dama. Surpreendida ao lado de Lamorak, Margawse é morta por Gaheris, seu próprio filho, por ser inimigo do outro cavaleiro. O papel de Margawse, desse modo, é servir ao desejo dos homens – Artur e Lamorak e dar à luz ao assassino do rei, Mordred.

Em *The Mists*, há mudanças importantes no enredo e nas personalidades das personagens em comparação com a tradição. Margawse sofre alterações consideráveis na versão de Bradley, a começar pelo nome. Morgause, em *The Mists*, é irmã e não filha de Igraine, portanto, seu parentesco com Artur é modificado de meia-irmã para tia – o papel de mãe de Mordred é deslocado de Morgause para Morgana –, passando a desempenhar a função de mãe de criação do filho do rei. Tais mudanças possibilitam, como ainda será dito, um relacionamento entre Artur e Morgana com nuances mais complexas que aquelas presentes na tradição. Morgause pouco aparece no começo das duas primeiras partes da história e a descrição de sua personalidade se dá nesse início quase exclusivamente a partir da perspectiva das outras pessoas sobre ela. Criada em Avalon, ainda jovem ela é enviada por Viviane para morar com Igraine em Tintagel, pois, para a Senhora de Avalon, a irmã mais nova não estava apta para seguir o caminho de sacerdotisa por ver apenas “sob o manto de Deusa, o poder, e não o sacrifício e o sofrimento intermináveis” (BRADLEY, 1989a, p. 38-39). Viviane temia a natureza ambiciosa da irmã mais nova. Para a Senhora de Avalon, enquanto Morgana, Igraine e ela mesma representavam as três faces visíveis da Deusa, Morgause poderia ser a quarta face da Deusa, secreta e terrível (BRADLEY, 1989a, p. 41).

Morgause era descrita como uma jovem de grande beleza e lascívia. Vaidosa, ela aplicava leite batido nas sardas da pele e buscava banhos e plantas medicinais a fim de tratá-

las. Enquanto ainda morava com Igraine, Morgause sempre demonstrou grande interesse pelos homens, a ponto de Gorlois dizer que ela deveria ser dada em casamento o mais depressa possível, já que se comportava como “uma cadelinha” e tinha “olhos ansiosos para tudo o que tenha jeito de homem” (BRADLEY, 1989a, p. 45). Não era só o patriarcal Gorlois quem ficava desagradado com o comportamento e Morgause, até mesmo Igraine notava como a menina buscava atrair a atenção dos homens – até do próprio cunhado – e Morgana, anos depois, dizia que a tia “olhava com desejo para qualquer homem que se aproximasse dela” e, talvez agisse assim por ninguém lhe dar atenção (BRADLEY, 1989a, p. 153). Pensando na irmã, Igraine concluía ser ela fria e calculista, não se deixando levar por emoções, sem capacidade para amar e vivendo em um mundo diferente do das outras mulheres. Ao mesmo tempo, Morgause era bondosa com crianças e auxiliou Morgana durante toda a gestação e por ocasião do nascimento do filho de Artur, fazendo com que a sacerdotisa sempre pensasse na tia a partir de seu comportamento ambivalente – ao mesmo tempo uma parente afetuosa e presente, Morgause também agia de maneira cruel em muitas ocasiões. A mesma mulher que tramara a morte de Artur, quando o menino era criança, havia chorado durante o parto de Morgana, temendo a morte da sobrinha. Além disso, Morgause aconselhara Morgana a não abortar seu filho, oferecendo-se para criá-lo em seu lugar em Orkney, mas, por outro lado, era a responsável pela esterilidade de Gwenhwyfar, colocando uma dama de sua confiança na corte para envenenar a rainha.

Quando a narrativa finalmente abre espaço para a perspectiva de Morgause, sua natureza dual é reforçada. Mostrando possuir uma personalidade pragmática, ela confirma o desejo sentido por homens bonitos, dizendo ser o amor “uma diversão para a alcova e o inverno” (BRADLEY, 1989a, p.289), porém, pela primeira vez, sua ida para o reino de Orkney é relacionada não só com a busca de poder, mas com o sofrimento vivido. Ao tentar consolar Morgana, sofrendo em virtude de sua gravidez, Morgause conta para a jovem o sofrimento passado em Orkney, quando teve seu primeiro filho em um lugar desconhecido e entre pessoas estranhas. Mais tarde, Morgause reconhece para si mesma não ser afeita à disciplina de Avalon, tendo buscado outras formas menos ortodoxas de conquistar poder.

Para Morgause, a mulher deveria ter inteligência para agir em prol de seus interesses em vez de seguir qualquer moral. Quando pensava em Morgana, ficava surpresa pelo fato de a sobrinha não ter usado a gravidez de Mordred para conseguir tirar vantagem de Artur, forçando o rei a negociar um casamento vantajoso, joias e poder. Esse pensamento de Morgause denota como tais privilégios constituíam algo entendido por ela como sendo o objeto a ser buscado por uma mulher. Para conseguir poder, ela concorda até mesmo em

forjar o flagrante de adultério entre Gwenhwyfar e Lancelote – quando as sacerdotisas de Avalon, as mais afetadas pela influência da rainha sobre Artur, abstiveram-se de fazê-lo. Movida por ambição mais do que por raiva da rainha, Morgause revela como suas ações visam tão e somente tirar proveito de todas as situações possíveis.

Morgause está longe de ser uma personagem monolítica em *The Mists*. Suas práticas entendidas como condenáveis – tramar contra a vida de Artur, arquitetar a esterilidade de Gwenhwyfar, usar feitiços de sangue e matar para conseguir magia, conspirar o flagrante de adultério da rainha com Lancelote – não podem deixar de serem vistas à luz de uma realidade de exclusão e abandono sempre vividos por ela. Órfã ao nascer, amamentada por Viviane e criada na Ilha até os seus 12 anos, Morgause foi afastada de Avalon por aquela a quem tinha como figura materna. Diferentemente de Igraine, ela não foi enviada para fora da Ilha Sagrada com o intuito de fomentar uma aliança no mundo externo, apenas foi exilada de Avalon por Viviane. A própria Senhora confessou para Morgana ter sido a única dentre as três irmãs a ter sido tocada pelo chamado da Deusa. Igraine, de forma distinta, servira aos intentos de Avalon com o seu casamento. Quanto à Morgause, a Deusa, segundo Viviane, “não tinha poder nem mando” (BRADLEY, 1989a, p. 184). Igraine, mesmo fora de Avalon, estava, portanto, sob a égide da Deusa – além do fato de a moça possuir resquícios da Visão – mas Morgause tivera seus vínculos com a Ilha Sagrada e com a Deusa totalmente cortados.

Sem pertencer à Mãe, Morgause também não se torna cristã. Fora do dever de ambos os lados e regida por suas ambições e desejos, ela é uma pária. Irmã de duas mulheres dotadas de Visão e com papéis importantes no destino da Bretanha – uma como Senhora de Avalon e a outra desempenhando parte importante dos planos da Ilha Sagrada ao casar com Uther e gerar o futuro Grande Rei – a Deusa não a dotou de nada e não se interessou por ela. Morgause sempre esteve à margem, por isso não respondia a nenhuma imposição moral, seja de Avalon, seja dos cristãos. Consciente de não obedecer a ninguém, ela desprezava a subserviência observada tanto em Gwenhwyfar como em Morgana – mesmo cada uma respondendo a uma ideologia diferente ambas eram tidas como tolas – pois para Morgause a mulher não deveria obedecer nem a homens, nem a deuses, agindo, antes, para influenciar aos outros. Por essa razão, Morgause se orgulhava de seu caráter distintivo, já que a seu ver “ela não era boba como Morgana, para se prender a devoção ou a virtude, nem sonhadora idiota como Gwenhwyfar, para sempre pensar em sua alma” (BRADLEY, 1989c, p. 132).

Sem aparecer associada com feitiçaria na tradição – papel sempre reservado para Morgana – Morgause manipula magia negra em *The Mists*, mas está longe de desempenhar

o papel de bruxa-má. Sua ambivalência, percebida por Morgana desde a juventude da tia, denota como o ser boa ou ruim – aos olhos dos outros – respondem a uma realidade de ação de Morgause para se valer por si mesma. Excluída de Avalon, tanto do ponto de vista espacial, como dos planos tramados pela Senhora – e arrojada o bastante para não se enquadrar na sociabilidade cristã, Morgause não é anjo nem monstro, mas uma mulher sobrevivendo ao meio circundante. O uso da perspectiva múltipla sobre Morgause no romance – sendo inicialmente vista apenas pelos outros e passando gradativamente a ganhar voz na narrativa – fomenta a noção de ambivalência e complexidade em relação a essa personagem. Assim, qualquer visão cristalizada de Morgause é desintegrada.

O mesmo não acontece com Gwenhwyfar, outra personagem de *The Mists* com o nome e a *persona* trocados em relação à tradição. Embora a rainha também não possa ser entendida como pertencendo a uma forma fechada de mulher na narrativa, o uso do seu foco narrativo ocorre – quase integralmente – para criar uma imagem desfavorável da personagem. Ao longo do romance, Gwenhwyfar aparece sempre como um contraponto à figura de Morgana, implicando formas específicas de abordagem.

Na tradição, Guenever é a bela esposa de Artur, dama valorosa e sempre mantenedora de hábitos cortesês. Ela elogiava, apontava falhas de caráter nos cavaleiros da Távola Redonda e aconselhava àqueles vindos até a corte para pedir mercê por falhas cometidas nas buscas. Zelosa e submissa ao marido, Guenever apresenta na tradição arturiana elementos que podem ser relacionados com a imagem exemplar de mulher-anjo (cf. SOUZA, 2016). Mas, ao mesmo tempo, a rainha também é representada como amante de Sir Lancelot e não raro se desesperava e ficava enfurecida e fora de controle por ciúmes do amado, atitudes mais próximas da figura da mulher-monstro. Desempenhando ações positivas e sendo, ao mesmo tempo, adúltera, a personagem traz em si ambivalência. A fim de cristalizar a noção positiva da rainha, Malory buscou camuflar essa natureza dual da rainha. O adultério de Guenever é minimizado e justificado tendo como subterfúgio os ideais do amor cortês. A rainha “enquanto esteve nesta vida foi amante verdadeira, e por isso teve bom fim” (MALORY, 1993c, p. 312). Em outras palavras, a partir da cortesia medieval Malory “salva” Guenever de ser mulher-monstro.

Em *The Mists*, Gwenhwyfar não se associa ao amor cortês. Apresentando comportamentos possíveis de serem conectados com uma rebelião contra a autoridade masculina, em virtude de seu relacionamento com Lancelote, ela não consegue impor sua vontade individual e incorpora a visão patriarcal que a oprime, passando a odiar as mulheres à sua volta não encaixadas no perfil de mulher-anjo. Sua relação mais conflitante se dá com

Morgana. Desde o início as duas mulheres se relacionam como figuras totalmente opostas. Gwenhwyfar era bela, loura e delicada e fora criada para assimilar e reproduzir os valores cristãos patriarcais e suas noções de subjugação do feminino, acreditando ser tola e dependente. Morgana, por outro lado, era morena, parecida com uma fada, resistente e instruída, criada para ser Senhora de Avalon. A dicotomia estabelecida entre ambas não se dá por meio de noções de bem e mal, mas, antes, através de duas formas de entender o mundo – a visão de Avalon sobre a Deusa e o papel ativo da mulher na sociedade e a visão cristã de passividade feminina.

Criada desde pequena dentro do discurso patriarcal, Gwenhwyfar passa a ter agorafobia após a puberdade, desenvolvendo um medo profundo por lugares abertos e crises de pânico em situações de exposição ao ar livre. Esse tipo de distúrbio pode ser relacionado com a socialização cristã e sua prescrição do espaço fechado do lar como lugar ideal para a mulher (cf. GILBER; GUBAR, 2000, p. 43). Sempre oprimida pela moral cristã, julgando por isso o seu comportamento e o dos outros ao seu redor, Gwenhwyfar só conseguiu ter liberdade para ser ela mesma quando sentiu a presença da Deusa, por ocasião da manifestação do Graal. Pensando estar diante da Virgem Maria, a rainha experimentou pela primeira vez a sensação de leveza ao sentir o amor desvinculado de noções de remorso e ressentimento.

Atormentada pela culpa em virtude de seu amor por Lancelote, a rainha vivia em constante tensão entre seu dever de esposa – ser casta, fiel e dócil e dar um herdeiro para o rei e os arroubos de revolta sempre à flor da pele. Quando foi dada como noiva para Artur, Gwenhwyfar alternava sentimentos de rebelião e de resignação diante da falta de interesse do rei em conhecê-la antes do casamento. Seguindo da casa do pai para a corte de Artur a fim de se casar, a jovem tentava controlar o pânico da viagem enquanto seus pensamentos entravam em conflito por tentar cumprir o seu dever de mulher e, ao mesmo tempo, sentir raiva por saber estar sendo tratada como um objeto.

Ela era apenas parte dos acessórios entre os cavalos e os homens, o equipamento e uma mesa enorme. Era apenas uma noiva, com todas as coisas próprias de uma noiva, roupas, vestidos e jóias, um tear e uma chaleira e alguns pentes e fusos para fiar o linho. Não era ela mesma, não havia nada para ela, constituía apenas propriedade de um Grande Rei que nem sequer se dera ao trabalho de vir até ali para conhecer a mulher que lhe estavam mandando junto com todos aqueles cavalos e arreios. Ela era uma outra égua, uma égua reprodutora para as cavaliças reais, na esperança de gerar um garanhão real. [...] Gwenhwyfar pensou que sufocaria de raiva. Mas não devia ficar irada, não era correto; a madre superiora lhe dissera no convento que a tarefa da mulher era casar-se e ter filhos. Gostaria de ser freira e permanecer no convento, aprender a ler e fazer belas letras com a pena e o

pincel, mas isso não era para uma princesa. Tinha de obedecer ao pai como se fosse a vontade de Deus. As mulheres precisavam ter um cuidado muito especial em fazer a vontade de Deus, porque foi através da mulher que a humanidade caiu no Pecado Original, e todas deviam saber que tinham de trabalhar para redimir esse pecado, no Éden. Nenhuma mulher, com exceção de Maria Mãe de Cristo, podia ser realmente boa: todas as outras eram más, nunca tiveram a oportunidade de ser outra coisa. Era o castigo da mulher por ser como Eva, pecadora, cheia de ódio e rebeldia contra a vontade de Deus. (BRADLEY, 1989, p. 50-51).

É possível perceber a luta interna de Gwenthwyfar para tentar conter a raiva diante de sua situação de mulher-objeto, alguém servindo apenas para gerar filhos para o reino. Porém, o condicionamento a que sempre esteve submetida trouxe de volta a resignação e ela buscou se acalmar através dos ensinamentos cristãos e suas asserções quanto à natureza má da mulher e a necessidade de tutela do homem. A revolta diante da opressão aparece como algo inato à mulher Gwenthwyfar não consegue deixar de se rebelar – todavia, a socialização justifica a sujeição vivida – ela se vale dos ensinamentos misóginos recebidos desde criança para conter sua fúria. A partir disso, o esforço empenhado pela moça para cumprir com o seu dever e o seu papel fomenta nela o entendimento da necessidade de as outras mulheres fazerem o mesmo – concordando ou não com os preceitos cristãos. Isso leva Gwenthwyfar a detestar com grande intensidade as mulheres independentes e destoantes do perfil passivo e submisso às ordens masculinas ao seu redor, por ter aprendido, no seio da sociabilidade cristã, que todas as mulheres deveriam ser dóceis e obedientes. Seus sofrimentos e abdições – não conseguir ser mãe, amar Lancelote e se manter fiel a Artur, saber dos vínculos do marido com práticas pagãs davam a ela a certeza de estar autorizada a culpar aos outros pelas frustrações de sua vida. Internalizando e reproduzindo o discurso cristão, Gwenthwyfar pode ser entendida como a personagem mais patriarcal presente em *The Mists*, dedicando boa parte do seu tempo para maldizer as mulheres em seu entorno, e cobrando do marido a postura patriarcal esperada de um Grande Rei. A rainha, inclusive, atenua o remorso sentido por ter se deitado ao mesmo tempo com o marido e com o amante em Beltane, acusando Artur de consentir em dividi-la com Lancelote apenas para poder estar em uma relação sexual com o amigo.

Diferentemente das mudanças de nome observadas em relação às personagens femininas citadas até agora, Igraine segue em *The Mists* possuindo o mesmo nome da tradição – o único caso entre as mulheres relacionadas com a Deusa no romance. Isso não significa, porém, uma figuração das mesmas características cristalizadas pelas versões arturianas anteriores. Pelo contrário, no romance de Bradley, Igraine mais subverte do que

reforça características da tradição. Na Matéria da Bretanha, Igraine representa o anjo passivo, sempre dominada pelos homens. Sua situação mostra a falta de poder de decisão da mulher na tradição arturiana. Esposa dócil, fiel e recatada do duque de Tintagel, ela é alvo da luxúria de Uther. Quando o rei quis deitar-se com ela, Igraine manteve-se casta, pois “era muito boa mulher, e não o consentiu ao rei” (MALORY, 1993a, p. 17). Igraine, mesmo não cedendo aos caprichos de Uther, sabia de sua condição como mulher e dos riscos existentes caso permanecesse na corte. Por isso, conta para o marido seu temor de ser desonrada pelo rei, resultando na fuga de ambos no meio da noite. Depois, quando Uther declara guerra contra o duque e cai doente de amor por não ter satisfeito seu desejo pela dama, Igraine se transforma em vítima da sua lascívia. Com a ajuda de Merlin, ele se faz passar pelo duque e consegue entrar em Tintagel e passar a noite com o objeto de sua luxúria. Quando, algumas horas depois, Igraine recebe a notícia da morte do marido, ela permanece sem saber com quem passara a noite e “chorou secretamente e guardou o seu segredo” (MALORY, 1993a, p. 20). Esse episódio denota como Igraine tinha consciência da sua subordinação ao masculino. Para ser uma “boa mulher”, ela deveria obedecer ao marido, e, mesmo não consentindo em ceder os seus favores ao rei, ela seria desonrada caso caísse em alguma armadilha preparada por ele. Mesmo querendo ser fiel, sofreria caso Uther a tomasse por meio de qualquer estratagema. Quando ela se deita com o rei pensando ser o duque, acreditando, assim, estar cumprindo com o seu dever de esposa, Igraine é manipulada como um objeto e o seu querer não é levado em consideração. Ao saber não ter passado a noite com o marido, ela tem que calar, só pode chorar secretamente, uma vez que mesmo buscando cumprir com suas obrigações matrimoniais passa a ser adúltera. Posteriormente, ao receber a proposta de casamento de Uther, Igraine concorda e logo eles “se casaram com grande júbilo e alegria” (MALORY, 1993a, p. 21). O aceite de Igraine pode dar a ideia da saída da personagem de seu estado de passividade costumeira para uma nova realidade de ação. Mas qual poderia ser a decisão da recente viúva carregando no ventre o filho de um homem de identidade desconhecida? Casar-se com Uther – quem a fizera temer a desonra e tornara-se o algoz de seu marido – respondia à necessidade premente de obter um protetor. O rei vencera a disputa contra o duque e Igraine figurava como um dos seus espólios de guerra. O “júbilo” e a “alegria” aludidos pelo narrador respondem a uma visão patriarcal – o rei realiza seus intentos e Igraine mantém sua honra preservada. Assim, Igraine não tem, de fato, o poder de aceitar ou se opor ao casamento. Tornar-se a bela e casta esposa de Uther – o assassino de seu marido – dá a ela o direito de permanecer sendo a mulher-anjo.

Em *The Mists*, mesmo mantendo o mesmo nome, ela é, na verdade, outra. Criada em

Avalon até os 13 anos, Igraine é encaminhada pela irmã Viviane para se casar com Gorlois, duque bretão romanizado. Nesse momento, a jovem apenas obedece ao comando da irmã e Senhora de Avalon e vai para Tintagel desempenhar a nova função de esposa de um homem cristão. A ordem é dada por uma mulher, contudo, Igraine permanece em estado de submissão e se ressentida da forma como é usada pela irmã em prol dos interesses de Avalon. Alguns anos depois, quando Viviane visita Igraine e revela seu futuro papel como Grande Rainha da Bretanha, casando-se com Uther, Igraine esboça um momento de rebelião, dizendo não estar propensa a obedecer novamente aos comandos da irmã. Concordara em se casar com Gorlois em nome de Avalon, mas não aceitaria se tornar adúltera por vontade da irmã. Mesmo sem sentir amor pelo marido e sofrendo com seus hábitos patriarcais, Igraine reconhecia nele, dada a sua criação cristã, um tratamento melhor do que o esperado por alguém não nascido nas tribos bretãs.

Dizer não para Viviane mostra como Igraine se recusa a ser uma mulher passiva. Mais tarde, ao conhecer Uther e se descobrir apaixonada, Igraine permanece fiel a Gorlois, mas é acusada por ele. Revoltada pela injustiça sofrida, ela se nega a usar as roupas e joias recebidas do marido. Essa é a sua forma de mostrar que ainda sendo dele a autoridade para trancá-la em casa e decidir sobre os descendentes – pela lei romana Gorlois tinha o direito de ficar com Morgana caso Igraine fosse preterida como esposa ou fugisse – ela não se renderia a ser escrava de sua vontade e cometeria pequenos atos simbólicos de afronta ao seu mando. Sem querer obedecer às ordens da irmã ou do marido, Igraine age de acordo com seus sentimentos e confessa seu amor por Uther. Longe de submeter-se ao papel esperado dela, sua decisão responde somente ao seu querer e a jovem passa a considerar abandonar o matrimônio e viver com Uther. A escolha, portanto, é dela. Assim, quando Igraine descobre os planos de Gorlois para emboscar Uther no campo de batalha, ela faz uso de seus conhecimentos mágicos para procurar o amado no acampamento de guerra e poupá-lo da morte – algo equivalente a trair o marido e auxiliar na sua morte. Tanto a escolha como a magia são desempenhadas solitariamente.

Igraine é uma mulher ambivalente. Sabedora de seu papel na morte de Gorlois, pai da sua filha, ela carregará a culpa e o remorso por toda a sua vida. Isso faz com que a jovem associe qualquer acontecimento ruim ao seu redor como punição divina. Mas, ao mesmo tempo, uma vez ao lado de seu amado – e após descobrir se tratar de um amor já vivenciado em outras vidas – Igraine negligencia os próprios filhos para dar atenção apenas para Uther. Antes de viver com o rei, Igraine era uma mãe dedicada e se apegava à filha Morgana como forma de suportar a vida na longínqua Tintagel, casada com um homem muito mais velho, a

quem não amava. Morgana conta como a mãe mudou de comportamento depois do novo casamento.

Quando Uther estava fora, em guerras – e houve guerras durante quase todo o tempo em que fui jovem –, minha mãe voltava suas atenções para mim e me mimava, ensinando-me a fiar com suas próprias mãos e a tecer em cores. Mas quando os homens de Uther eram avistados, eu era reconduzida aos meus aposentos e esquecida, até que ele partisse novamente. [...] Quando meu irmão nasceu, a situação agravou-se [...] pois agora, quando me aproximava dela, Igraine afastava-me, dizendo que eu já estava muito crescida para ficar sentada em seu colo, grande demais para levar minhas fitas para que ela as atasse, grande demais para deitar a cabeça em seus joelhos e ser consolada. (BRADLEY, 1989a, p. 150-151).

Inicialmente, a impressão da menina sobre o comportamento da mãe pode ser tomada como correspondendo a um ciúme infantil em relação à atenção dispensada ao novo marido e, posteriormente, ao irmão mais novo. Mas Morgana observa como até mesmo o pequeno Artur, filho do rei, é deixado de lado por Igraine.

Desde seu nascimento até os seis anos, estava sempre atrás de mim; tão logo foi desmamado, minha mãe colocou-o sob os meus cuidados, recomendando: “É seu irmãozinho, e você deve amá-lo e cuidar dele”. [...] Certa vez, quando Uther chegou e ela envergou seu melhor vestido, como sempre fazia, e enfeitou-se com seus colares de âmbar e pedra-da-lua, deu-me um beijo indiferente e outro em meu irmão, pronta para descer correndo ao encontro do marido, olhei suas faces avermelhadas, a cor acentuada pela pintura, notei a respiração apressada com o prazer da chegada de seu homem, e tive ódio dela de Uther e de meu irmão. [...] Pensei: “Igraine esqueceu-se de nós dois, abandonando-o como me abandonou. Agora, creio que tenho de ser sua mãe.”. (BRADLEY, 1989a, p. 151-152).

É interessante como Morgana descreve uma lembrança de infância sem a maneira fragmentada e incerta que é característica do uso da memória e do falar de algo acontecido há muito tempo, quando era apenas uma criança de oito anos. Isso é possível por meio da Visão, pois ela não está apenas se lembrando do acontecido, mas presentificando o episódio através de seu dom. Os sentimentos da menina diante da nova realidade vivenciada após a morte do pai e o casamento da mãe podem colocar em dúvida se Igraine de fato dispensou pouca atenção aos filhos na presença do marido, mas, a confirmação é dada pela própria Igraine anos depois. Quando ninguém sabia do paradeiro de Morgana, após sua fuga de Avalon, Igraine,

[f]icava pensando no quanto havia negligenciado Morgana depois que fora para a companhia de seu amado Uther e lhe dera um filho e herdeiro do seu reino. [...] Só agora se sentia culpada; não teria sido precipitada ao mandar a filha embora, a fim de poder dedicar todos os seus pensamentos a Uther e aos filhos *dele*? (BRADLEY, 1989b, p. 36, grifo da autora).

Assim, Igraine também está longe de figurar uma imagem única de mulher. Sem seguir um padrão feminino, como na tradição – a figura da esposa, da mãe e da rainha casta – Igraine ama Uther e trai Gorlois por causa desse sentimento. Mesmo odiando a forma bruta com a qual o primeiro marido a tratava, ela sabia que ele se comportava assim por amá-la com a mesma intensidade presente em seu amor por Uther. Agindo motivada por seus desejos, suas inseguranças e seus temores, Igraine se afastou cada vez mais dos filhos, se exilando, por fim, em um convento ao tornar-se viúva e perder o ente amado, a quem devotava sua total atenção. Sem figurar a esposa ideal, a mãe zelosa ou a rainha íntegra da tradição, Igraine, entretanto, não deixou de ser esposa, mãe e rainha em *The Mists*. O fator de diferença reside no fato de que, em sua complexidade, ela não poderia ser definida por nenhum desses papéis, denotando a sua multiplicidade – algo próprio do feminino no romance.

Após termos analisado as mudanças de nome e de papéis, em relação à tradição precedente, das personagens mais importantes de *The Mists* – Viviane, Morgause, Gwenhwyfar e Igraine – ainda resta abordar a situação de Morgana, a narradora-protagonista do romance. Aspectos importantes da personalidade de Morgana em *The Mists* e de sua atuação como a grande manipuladora da narrativa já foram tecidos ao longo das páginas anteriores. Passaremos, agora, a relacionar tal personagem com a tradição e com o processo de *re-visão* da Matéria da Bretanha.

Na tradição arturiana, Morgana aparece pouco e é sempre relacionada com feitiçaria. Em *Le Morte D'Arthur*, ela é a “dama formosa como nenhuma outra” (MALORY, 1993a, p. 61) que estuda necromancia em um convento e usa seus conhecimentos mágicos para tramar contra Artur e seus cavaleiros. Meia-irmã do rei, Morgana rouba a bainha encantada de Artur e a substitui por outra falsa, depois envia seu amante Accolon para matá-lo. Quando descobre o triunfo do irmão e a morte de seu preferido Morgana sofre desmedidamente e o seu pesar se repete tempos depois quando Sir Hemison, outro de seus amantes, é morto por outro cavaleiro. Desmascarada em suas intenções contra o rei, a feiticeira passa a agir deliberadamente contra ele. Primeiramente, envia um manto dando mostras de arrependimento, mas Artur é auxiliado por Nimue, a Dama do Lago, e não veste o objeto – pois ele queimaria até a morte a quem o vestisse. Depois, Morgana dá para Tristão um

escudo com imagens ofensivas sobre Artur, a rainha e Lancelot. Descrita como a “bruxa e feiticeira mais falsa que então vivia” (MALORY, 1993b, p. 79), Morgana prende Lancelot e, quando ele se recusa a se tornar seu amante, planeja a sua morte. Mais tarde, com o auxílio da rainha de Gales do Norte, ela prende a bela Elaine em caldeirão fervente, por inveja da moça.

Pode-se observar que Morgana é representada como uma mulher de ação. Sem ser objeto da vontade dos homens, ao contrário, é ela quem os manipula de acordo com o seu querer. Sua presença na narrativa não ocorre para dar visibilidade às ações masculinas, longe disso, os homens em seu entorno dependem dela para agir. Morgana atua por si e somente para si. Bela e lasciva, ela tem vários amantes e sofre verdadeiramente com a morte de cada um. Ambiciosa, suas tentativas de vencer Artur não se justificam por qualquer outro motivo diferente da intenção de tomar o poder. Terrível contra os adversários, a feiticeira se vale de sua magia para buscar o poder, para tentar os cavaleiros e para aterrorizar damas belas e castas. A personagem representa, em suma, o estereótipo tradicional da mulher-monstro ao longo das centenas de páginas de *Le Morte D'Arthur*. Dessa forma, causa estranhamento sua aparição final, quando ela socorre Artur moribundo e lhe diz – “Ah, querido irmão, por que vos haveis atardado tanto em vir até mim?” (MALORY, 1993c, p. 423-424), após ter conspirado contra ele ao longo de toda a narrativa. A ambiguidade de Morgana fica ainda mais evidente se levarmos em conta como sua magia é sempre relacionada com o mau e com o demoníaco, todavia servindo para auxiliar Artur no final.

Malory não criou a ambivalência de Morgana e Gwenhwyfar. Sua ação foi a de reproduzir em sua obra as imagens femininas presentes nos textos da Matéria da Bretanha anteriores a ele. Ainda assim, esse autor não deixou de imprimir sua visão patriarcal sobre a lenda e, por meio dela, criar uma moral modelar em torno do feminino. Em Morgana, há a personificação e ênfase dos valores e comportamentos a serem evitados pelas mulheres, ela é a mulher-monstro, o aspecto negativo e demonizado do feminino, aquele do qual as mulheres devem, obrigatoriamente, desviar-se, pois do contrário, é a morte – física pela Lei, simbólica pelas Artes em geral – que lhes espera. A fim de cristalizar essa imagem, Malory buscou minimizar a ambivalência herdada da tradição. O autor “salva” Guenever com o subterfúgio do amor cortês, por ela figurar como a escolhida para encarnar os ideais de mulher-anjo. Com Morgana, os arranjos operados na narrativa espelham a ação de todo autor patriarcal em relação às mulheres destoantes do padrão escolhido pelo patriarcado para ser seguido por elas (submissão/silenciamento/docilidade): ele enfatiza sua monstruosidade ao pintá-la como bruxa, criando a autorização para puni-la de acordo com as Leis patriarcais. Qualquer demonstração de bondade em Morgana figura em segundo plano à medida em que a ênfase

da narração recai nos aspectos negativos e degradantes da personagem – ela sofre pelos amantes porque é lasciva e ajuda Artur porque é feiticeira. O autor garante, dessa forma, imagens perpetuadas na lenda e no imaginário ocidental sobre Morgana como sendo o monstro, ao mesmo tempo em que possibilita uma visão dela como uma mulher de ação e independência – algo negativo durante o período em que *Le Morte D'Arthur* é lançado, mas que é retomado, *deslido* e *re-visado* por Bradley na segunda metade do século XX dentro de uma nova realidade histórica para a mulher, após o desenrolar do movimento feminista.

Em *The Mists*, Morgana é narradora e protagonista e, com seus arranjos, ela pode conduzir a narrativa e contar a sua história de forma a desafiar a versão masculina e patriarcal presente na tradição. Já de início, a sacerdotisa alude às faces de sua personalidade – a imagem representada para os outros – mas o fará, nesse novo contar, a partir da sua voz e da manifestação das suas experiências, *deslendo* e *re-visando*, com isso, a imagem cristalizada de Morgan le Fay – o mito – e mostrando as razões para as personagens masculinas vê-la da forma como viam: irmã, amante, sacerdotisa, maga e rainha. Morgana aponta ter conquistado o papel de maga. Após uma vida de erros e acertos, de abandono e retomada do dever, ela conquista a sabedoria tornando possível tecer os acontecimentos em seu narrar. Ao longo de sua trajetória, ela teve Kevin e Acolon como amantes. Foi sacerdotisa não só em Avalon, mas também em Gales do Norte, onde desempenhou juntamente com Acolon a função de rainha, Senhora e fertilizadora daquela terra. Contudo, a relação mais completa vivenciada com um homem ao longo de sua vida é aquela mantida com Artur. Para ele, Morgana foi o feminino em sua completude, desempenhando papel importante durante os ritos de passagem da vida do irmão. Próximos pelo sangue, ambos possuíam muitas características físicas que os diferenciavam. Morgana era pequena e morena e, após os primeiros anos vivendo em casas cristãs (Tintagel/Caerleon), tornou-se sacerdotisa em Avalon. Artur, loiro e forte como o pai Pendragon, cresceu recebendo educação cristã. A separação dos irmãos ainda em tenra idade não apagou da lembrança de ambos o relacionamento mantido até então. Morgana, durante seu treinamento em Avalon, guardava dentro de si a saudade do irmãozinho outrora ninado e consolado, no lugar da mãe Igraine, ocupada em dar atenção para o marido. Artur, por sua vez, tinha em Morgana as lembranças da sua primeira infância, desempenhando o duplo papel de irmã e mãe. Mais tarde, ela exerceu sem o saber um papel central na passagem de Artur para a maturidade sexual, atuando como a sacerdotisa iniciadora, a Deusa caçadora, ao partilhar com ele o Grande Casamento sagrado em Beltane. De mãe-irmã ela se torna a amante e Deusa para ele, a figura em quem ele investe sua libido. Depois, Morgana tece a bainha protetora para

mantê-lo à salvo da morte em batalha.

De protetora da infância de Artur à iniciadora sexual, Morgana representara sempre a imagem da satisfação da necessidade e o prazer para ele. Se para ela o irmão mais novo exprimia a noção de proteção, afeto e cuidado – tornando o peso do incesto muito maior para Morgana mais tarde –, já para Artur, apesar de ter tido uma criação integralmente cristã, houve algo quase edipiano nas suas relações com a irmã. O menino abandonado por Igraine, para quem Morgana fora quando criança mãe-irmã, desempenhou na puberdade o papel de Deus consorte, tomando, nesse momento, a figura dela como sendo a sacerdotisa/Deusa/mulher – e a partir disso Artur não pôde nunca mais deixar de vê-la sob esse prisma. Muito tempo depois, quando os dois se afastam por influência de Gwenhwyfar, e após o rei trair Avalon, Morgana torna-se para ele a quarta face na Deusa – a representação da vingança. É ela quem trama a luta entre Acolon e o rei. Por fim, ela foi a velha, a maga, acolhendo-o para a transição para o mundo dos mortos. O reconhecimento da totalidade da relação entre os irmãos ocorre no final da narrativa, quando Morgana procura por Artur e pelo filho de ambos e diz

Estava sozinha na barca, porém sabia que outras estavam comigo, vestidas e coroadas. Morgana, a Donzela, que levava Artur à caça ao veado e ao desafio ao Gamo-Rei, Morgana, a Mãe, que se partira em pedaços quando Gwydion nasceu, e a rainha de Gales do Norte, exortando o eclipse para incitar Acolon enfurecido contra Artur, a sombria rainha das fadas ... ou era a Morte que estava ao meu lado? E quando a balsa se aproximava das margens, ouvi o último de seus seguidores gritar: - Veja... veja lá, a balsa com as quatro fadas-rainhas no alvorecer, a balsa mágica de Avalon... (BRADLEY, 1989d, p. 284).

Morgana foi indispensável para Artur nos momentos mais importantes da vida dele. Ela sempre esteve com ele nos ritos de passagem: o menino abandonado pela mãe (Morgana se torna mãe/irmã), o rito de iniciação para a vida adulta, (ela é sacerdotisa/Deusa/Mulher), a face da morte e traição (luta com Acolon no Reino das Fadas – é a imagem da vingança, do corvo, do medo, perigo: a quarta face da Deusa), e, por fim, é a Velha, a maga, que o acolhe para a passagem para o mundo dos Mortos. Nenhuma relação terrena de Artur foi tão completa como a mantida com a irmã, assim, todas as faces de Morgana podem ser encontradas levando em conta sua relação com esse único personagem. A fala inicial da narradora-protagonista fazendo um retrospecto de sua vida relaciona-se, principalmente, com Artur – ainda que ela tenha desempenhado papéis semelhantes com Kevin e, sobretudo, Acolon. Com a morte dele, a sacerdotisa já não era irmã, amante ou inimiga de ninguém, tornara-se apenas maga.

Após a derrota de Acolon e o rompimento com Artur, Morgana vai para Tintagel sofrer o seu luto e esperar pela morte. Nesse momento, é o Merlim Kevin quem procura por ela e traz de volta sua vontade de viver e de retornar para Avalon. Tendo sempre exercido papéis determinados em sua relação com todos ao seu redor, só com Kevin Morgana acreditava ter sido ela mesma – a mulher por trás de todas as figuras desempenhadas.

"Meu amor", ele me chamara. Pareceu-me então que ele era a única pessoa viva que me conhecia *como eu era*; diante de cada pessoa viva, até de Arthur eu usara um rosto diferente, procurando sempre parecer outra, melhor do que eu era; até para Viviane, para que ela me achasse digna de ser uma sacerdotisa... Para Kevin eu era Morgana, daquele modo e de nenhum outro. Ocorreu-me que ainda que eu lhe estendesse a mão como Mensageira da Morte ele não veria nada além de minha própria face, Morgana... Sempre sentira que o amor fosse outra coisa além disso era aquela queimação que eu sentia por Lancelote, por Acolon. Por Kevin eu pouco sentira, a não ser aquela compaixão desprendida, amizade, gentileza; o que eu lhe dera pouco significara para mim e, todavia... e, todavia, somente ele pensava em vir até mim, importava-se se eu havia morrido ou não de dor (BRADLEY, 1989d, p. 84).

Morgana declara ser vista a partir do dever que desempenhava – com exceção de Kevin, o único a conhecer sua real *persona*, a mulher, por trás de cada “rosto diferente”. Para além da imagem despertada nos outros, a narrativa torna possível o conhecimento da mulher Morgana, através da compreensão das suas emoções e perspectivas quanto aos acontecimentos. Reconhecendo ter sido chamada de várias formas, ela conta sua trajetória, seus desejos, seus erros e acertos. Ao longo do caminho, ela transitou dentro de dois mundos diversos: Avalon, o espaço de ação do feminino, e o mundo dos homens, onde o cristianismo passava a ter domínio gradativo. A educação cristã recebida até os 11 anos, primeiro em Tintagel e depois na corte de Uther, deixou marcas profundas em Morgana, e ela sofreu influência desses preceitos morais assim como a mãe Igraine – mesmo após passar por todo o treinamento de sacerdotisa da Deusa. Em virtude dessa criação cristã, Morgana sente culpa e remorso, vislumbrando em várias situações a possibilidade de estar sendo punida por pecados cometidos.

Ainda pequena, quando revela para Viviane possuir a Visão e é aconselhada pela tia a não falar disso com ninguém, a menina teme a ira de Deus, caso mentisse ao padre. Morgana também descreve a culpa sentida quando jovem devido a amar mais à tia do que sua própria mãe, pois aprendera com o padre Columba ser seu dever honrar pai e mãe acima de todos os outros. Quando vai para Avalon e ouve os sinos da igreja de Glastonbury, a menina sente o impulso de se benzer. Nove anos depois, voltando do Grande Casamento e já sacerdotisa iniciada, ela ouve novamente os sinos e se lembra dos sermões do padre, da sua infância e das

falas ouvidas sobre castidade e sobre a concepção imaculada de Maria – aumentando a sua culpa e a crença no pecado cometido diante do incesto realizado com o irmão. Posteriormente, quando se deita com Lancelote e é recusada por ele, Morgana lembra da fala de padre Columba na sua época de criança e tem consciência de que tais pensamentos não se relacionam com seu aprendizado em Avalon – “Um padre diria que é a paga do pecado. Ouvi isso com muita frequência pelo padre de Igraine, antes de ter ido para Avalon. Serei no coração, mais cristã do que acredito?” (BRADLEY, 1989b, p. 125).

Tais reminiscências da criação cristã recebida quando criança têm peso tanto no sofrimento sentido por Morgana, em virtude de ter se deitado com o irmão, como na raiva desenvolvida pelas atitudes de Viviane. A sacerdotisa não vê os planos da tia como fruto da vontade da Deusa e, sim, como resultado da impiedade de Viviane – não a poupando da culpa mesmo sabendo de seus sentimentos. Sendo assim, quando foge de Avalon e rompe com a Senhora, Morgana age influenciada pela ideologia cristã patriarcal. Apenas quando ela consegue transcender os sentimentos de culpa e as lembranças cristãs, torna-se apta a seguir integralmente o caminho da Deusa e assumir seu papel como Senhora de Avalon. A partir de então, Morgana deixa de repudiar em Viviane a capacidade desta para agir fora de qualquer escrúpulo moral e acaba seguindo os passos da tia. Em nome de Avalon e pelo bem do reino, Morgana mata o cunhado Avaloch, forja o casamento de Lancelote com Elaine, envia Acolon para destronar Artur, aborta o filho carregado em seu ventre e usa Nimue como instrumento de vingança contra Kevin, o Merlim traidor. Deixando para trás os preceitos cristãos da infância, Morgana passa a dar razão para os atos cometidos por Viviane no passado e se arrepende de não ter usado a influência que passara a ter sobre Artur após o Grande Casamento. Encarnando o dever da Senhora de Avalon, só então Morgana entende o papel da Suma-Sacerdotisa como sendo o de sacrificar a felicidade pessoal em nome do dever e da Deusa.

Em *The Mists*, Bradley empreende mudanças importantes em nível de enredo frente à tradição, unindo na figura de Morgana acontecimentos habitualmente relativos a outras personagens – como Morgause e a rainha de Gales do Norte. Deslocar de Morgause para Morgana a prática do incesto e a maternidade de Mordred é a estratégia que permite o desenvolvimento da relação complexa entre ela e Artur. A união em uma só personagem da rainha de Gales do Norte com a sacerdotisa e Avalon, fomenta uma explicação para a manutenção das práticas pagãs nessas terras, mesmo após a intensificação da cristianização da Bretanha. Outras mudanças efetuadas em aspectos menores da narrativa – como partir de Morgana o logro responsável pelo casamento de Lancelote e Elaine e não de uma das serviçais dessa última – resultam na predominância da presença e atuação de Morgana em

todos os acontecimentos da história.

Uma das características mais proeminentes da narrativa diz respeito à contraposição criada entre Morgana e Gwenhwyfar. A rainha é sempre mostrada como bela, loura, tola e agorafóbica. A sacerdotisa, apesar de não ser bonita, é inteligente, instruída, sabia cantar como um bardo e era independente. Logo, beleza e poder se opõem. Enquanto uma representa a voz patriarcal, a outra encarna a voz pagã de uma mulher de ação e de insubordinação aos homens. A leitura de *The Mists* pressupõe Morgana e Gwenhwyfar como personagens antagônicas. Ainda assim, nenhuma delas figura como anjo ou como monstro nesse novo contar. De fato, não há – ao longo de todo o romance – a presença de maniqueísmo ou o perfil de vilãs e heroínas. Todas as personagens femininas presentes na narrativa são diferentes e múltiplas. Elas não apresentam nem mesmo uma única linha de comportamento ao longo da história.

De acordo com Toril Moi, na década de 1970, as leitoras buscavam nos livros personagens femininas não só representando mulheres reais – diante de toda uma tradição literária feita por homens – mas, sobretudo, a imagem de mulheres fortes e independentes (2002, p. 46). É nesse contexto que se dá a produção de *The Mists* e a escolha de Marion Zimmer Bradley em ceder a voz para a mulher-monstro da tradição, aquela que já indicava traços de protagonismo feminino, mas era demonizada nos textos anteriores, especialmente *Le Morte d'Arthur*. A tomada da pena por Morgana configura um ato de transgressão e possibilita a quebra dos estereótipos cristalizados sobre essa e outras personagens femininas na lenda arturiana. Ao construir toda a nova narrativa, selecionando o que contar e filtrando as perspectivas múltiplas – em suma, manipulando o dito – Morgana ataca a tradição e fere as versões anteriores. Sua presença demiúrgica ao longo de todo o romance coloca em relevo a força latente, porém encoberta, dessa personagem na Matéria da Bretanha ao mesmo tempo em que recupera outros traços femininos ocultos na tradição, criando novas nuances e identidades para as mulheres em torno de Artur – que permanece, junto às demais figuras masculinas, secundário diante do resgate do feminino empreendido no romance. A busca da subversão da tradição, com o desvio dos discursos dominantes na lenda arturiana e a instituição de uma nova consciência feminina, possibilitam a *re-visão*.

As versões tradicionais estão presentes em *The Mists* como o subtexto a partir do qual o novo é inscrito e sentidos inéditos são criados – o romance, portanto, não elimina a tradição, mas a transforma em outra coisa. A *re-visão* não é buscada apenas através de aspectos temáticos, pelo contrário, a própria textualidade, como se procurou demonstrar, serviu como fenômeno de subversão. A pluralidade – realizada por meio do uso da perspectiva múltipla e da singularidade de cada personagem mulher – visa quebrar as representações tradicionais do

feminino na literatura, desarticulando as imagens cristalizadas de anjo e monstro. Com isso, a recusa do binarismo anjo-monstro só pode ser observada na prática textual, a partir das escolhas feitas quanto ao modo de lidar com a tradição, o enredo, a narração e o foco narrativo.

Mesmo sem desconstruir oposições binárias de masculinidade e feminilidade – pelo contrário, invertendo a hierarquia ao estabelecer o feminino como superior – *The Mists* entra para o cânone arturiano com obra inovadora, primeira em sua tentativa de desarticular a misoginia presente na Matéria da Bretanha, por meio da *desleitura* e *re-visão* de seus elementos constituintes.

4. O mito revisitado e o feminino

Como já apontado, em *The Mists*, Bradley buscou empreender a *re-visão* da tradição patriarcal presente no ciclo arturiano. A recriação das personagens, através da perspectiva feminina, possibilitou o desenvolvimento de novos sentidos. Não só as personagens mulheres ganharam mais complexidade e importância em relação às releituras arturianas anteriores, como o protagonismo no romance é delas. Assim, não se trata só de dar mais visibilidade às mulheres, mas contar uma história já repetida à exaustão na voz masculina, e sobre os feitos masculinos, dessa vez com a voz e a perspectiva das mulheres, contando seus sonhos, suas tramas, os sucessos e frustrações que conhecem ao longo da vida. Em suma, a história é a mesma, porém, nós a conhecemos pela primeira vez nesse novo ponto de vista.

4.1 Mito arturiano e a tradição

Assim como a análise das personagens é objeto fecundo para o entendimento da *re-visão* e dos elementos patriarcais confrontados e os novos sentidos construídos, também é de grande valia o estudo dos mitos e ritos presentes ao longo do romance. Bradley não lança para o subtexto somente a fala e a visão masculina, mas também, os elementos mitológicos patriarcais presentes em *The Mists*.

4.1.1 Origens e transformações do universo mítico arturiano

Antes de considerarmos o processo de *re-visão* dos mitos e ritos da tradição arturiana, é importante que se indique que a própria lenda em torno de Artur e seus cavaleiros chega para Bradley, no século XX, permeada de camadas de significação e simbolismo que se aglutinam desde sua criação.

A lenda arturiana é bretã e possivelmente começa a se constituir oralmente por volta do século V d.C., numa terra que, em virtude do cristianismo imposto e das sucessivas invasões germânicas, começa a perder pouco a pouco suas tradições e crenças. Nesse momento difícil para os bretões, era preciso uma centelha de esperança que permitisse, mesmo que só em sonho, expulsar o inimigo e unificar a Bretanha. Era preciso um grande guerreiro, um rei exemplar. (BARROS, 1994, p. 13-4).

A imposição do cristianismo e as sucessivas invasões saxãs posteriores geram, desse modo, uma perda de identidade para a Bretanha e seu povo, os celtas. Deveras interessante, e paradoxal ao mesmo tempo, no processo de cristianização da Bretanha é o fato de que é nesse próprio movimento que ocorre a conservação da mitologia pré-cristã. No mundo celta, as histórias, mitos e lendas eram transmitidos oralmente. O registro por escrito da sua cultura e dos seus mitos só foi possível após o fim da proibição da escrita, durante a cristianização, com a conversão de muitos druidas – os sacerdotes celtas – que teria ocorrido entre os séculos VII e IX. Assim, a liberação da escrita, trazida pelo Cristianismo, conserva o que é celta (cf. BARROS, 1994, p. 12).

A lenda responde a esse contexto e, de início, possuía muitos elementos celtas, contudo, ao longo dos séculos ocorreu um processo de tentativa de apagamento desse fundo mitológico. Com o triunfo da Igreja Católica na Europa, e a partir de práticas sincréticas, os elementos não cristãos das histórias são apagados ou ganham uma nova roupagem cristã. As mudanças, inserções e deformações são tantas ao longo dos séculos que se tornou difícil definir qual foi a matéria primeira das histórias.

O maravilhoso da lenda arturiana também faz estranhas, e obscuras, e indefiníveis, as suas próprias origens. A lenda não é apenas uma, ante vasto, complicado sistema de muitas, e muitas, que se entrelaçam de procedência vária, alteradas, mudadas, conjugadas, deformadas, inovadas, adaptadas ao mesmo fim pelo devanear dos poetas, dos cantores – músicos, contadores, dos romancistas. E a partir do século XII, até o século XVI, a Europa se banhou com enlevo na magia inundante dos poemas e romances, pseudo-crônicas e aventuras fantásticas dos cavaleiros da Távola Redonda, dos cavaleiros de Artur, e de todos os cavaleiros andantes, que deles se iam derivando. (FACÓ, 1944, p. 14).

O renascimento do interesse pelas histórias arturianas, ocorrido a partir do século XII, implicou novas inserções temáticas no ciclo, como as noções de amor cortês, ideais de cavalaria e a mitologia cristã. O herói passa a ser o cavaleiro e há uma adição da figura de bruxas e atos relacionados com o diabo. É nesse momento, também, que a lenda do rei Artur é unida à de Tristão e Isolda. O papel de Chrétien de Troyes, autor de várias obras sobre as lendas arturianas, nesse processo de inovações e disseminação do interesse por essa temática é grande. Todos os romances rimados de Chrétien de Troyes

[d]espertaram muita curiosidade e rapidamente passaram aos povos do Norte, à Alemanha ao Sul da Europa, interessaram a todos os espíritos, estimularam o gosto pelo que logo se chamou *la matière de Bretagne* – embora não somente bretônica, antes um mixto de elementos míticos ou

lendários diversos, e deram origem a compilações, imitações livres, criações novas ou traduções, em diversos países. (FACÓ, 1944, p. 16-7).

Ao longo de todas as suas produções que orbitam em torno da Matéria da Bretanha, o escritor atualizou a lenda aos moldes de seu tempo: com ideais cristãos, cavaleirescos e de cortesia. Seu *Perceval, ou le conte du Graal* é de grande importância para a popularidade que o ciclo arturiano ganha – não só na França, mas em outros locais da Europa – e é uma das fontes usadas por Thomas Malory, em seu *Le Morte D'Arthur*.

Quando as novelas de cavalaria começam a perder a força na tradição, Thomas Malory, ao contrário da queda de interesse que esse tipo de escrita sofria, escreveu em fins do século XV seu *Le Morte D'Arthur*. A preocupação de Malory foi a de reunir em uma só obra as lendas da Matéria da Bretanha. Assim, ele atuou muito mais como compilador dos textos pré-existentes do que como criador. A inovação que imprimiu em seu trabalho foi o fato de Artur figurar como protagonista. Tratava-se não só de apontar a origem lendária como bretã, mas, fazê-lo por meio da língua inglesa. A lenda finalmente voltava para o lar, após séculos de apropriação estrangeira. Contudo, os textos de que Malory se valeu traziam uma versão plenamente cristianizada das histórias. Os aspectos celtas em *Le Morte D'Arthur* permaneceram sem reconhecimento, pois foi mantida a roupagem cristã de tais elementos, e o que não foi apropriado pelo viés cristão era apontado como relacionado ao maligno – isso sobretudo em relação às personagens mulheres que destoavam do perfil desenhado pelos ideais de cortesia e cavalaria cristã.

Hoje, dentro das versões tradicionais, *Le Morte D'Arthur* é aquela de maior fama dentro do ciclo arturiano. Foi com essa obra que Bradley dialogou para efetuar a sua *re-visão*. Portanto, a fim de analisarmos de que forma Bradley se apropriou e buscou desler a tradição, bem como levantarmos quais os novos sentidos produzidos em *The Mists*, nos valeremos, a fim de comparação, dos motivos e sentidos presentes na versão de Malory.

4.1.2 *Le Morte D'Arthur*: cristianismo, patriarcado e o maravilhoso na lenda arturiana

Em *Le Morte D'Arthur*, os heróis são os cavaleiros. Suas justas, buscas e aventuras de armas figuram como os feitos valorosos da história. O cavaleiro não deve só ser corajoso e capaz de lutar, mas precisa também enaltecer a sua dama, pois ele não seria valoroso se não estivesse enamorado. O que o rei Artur exige dos participantes da Távola Redonda é que tenham valores cristãos e sejam honrados e corteses, ou seja, eles devem ser valentes e buscarem sempre aventuras, não temerem a morte e serem bons vassalos e religiosos. Além

disso, deveriam todos os anos renovar o juramento feito pela ocasião de se tornarem cavaleiros na festa de Pentecostes.

Os elementos fantásticos presentes na obra são explicados ora como oriundos do poder de Deus, ora como armadilhas do Diabo. Um exemplo disso é a figura de Merlin, o conselheiro de Artur. Ele faz profecias que se concretizam e se vale desse poder para enredar o rei Lot com falsas visões, a fim de ajudar Artur. Ainda assim, mesmo estando ao lado do rei e sempre se manifestar citando o Deus cristão, o poder de Merlin e sua capacidade de saber de todas as coisas é tomado como sendo derivado de “artes do demônio” (MALORY, 1993a, p. 143). Figurando como uma reminiscência celta na lenda, que Malory não poderia apagar, Merlin passa a ser relacionado com o diabo, já que não era possível cristianizá-lo.

O Santo Graal, por sua vez, representa em *Le Morte D'Arthur* um objeto cristão milagroso que é capaz de salvar os feridos de morte. Ao longo da história ele cura os cavaleiros Heitor de Maris, Percival e Lancelote. A manifestação do Graal no mundo se dá na comemoração do Pentecostes, representando a descida do Espírito Santo ao mundo dos homens. A taça sagrada alimenta a todos os cavaleiros e depois desaparece, resultando na Busca ao Graal – os participantes da Távola Redonda partem em perseguição ao objeto sagrado após juramento feito ao rei.

Galahad, filho de Lancelote e de Elaine, e, em vista disso, altamente nobre já que o pai era o melhor cavaleiro do mundo e a mãe era filha de Pelles, que descendia de José de Arimatéia, era o destinado a finalizar a Busca do Graal. Além de tirar de Lancelote o título de melhor cavaleiro, o jovem era santificado, dado que tudo o que fazia era por milagre. Galahad faz vários milagres, como curar um cego, que logo depois morre em seus braços, e fazer andar um paraplégico. Seus atos milagrosos o equiparam a Jesus. Por fim, ele pede a Deus para morrer e quando chega juntamente com alguns outros cavaleiros até o Graal, Jesus aparece para o jovem e seus companheiros e diz que a eles dará a saber uma parte dos seus segredos e coisas ocultas e que o Graal estivera em Logris (Inglaterra), mas que ele nunca mais seria visto, pois aquela terra não soubera honrar a dádiva concedida e, por isso, ela seria retirada. Logo após a aparição de Jesus, Deus leva a alma de Galahad junto às relíquias sagradas. A Inglaterra, dessa forma, não só passa a ser relacionada com a história do cristianismo, mas se torna uma parte importante desta fé, uma vez que é ali que estava o Graal e que o Espírito Santo se manifestou para a humanidade.

Outro elemento maravilhoso existente na narrativa diz respeito ao fato de Artur, ainda jovem e desconhecido, retirar da pedra a espada de uma lenda importante. Após a

morte de Uther, houve caos diante da ausência de um soberano proclamado – acreditava-se que o suserano havia morrido sem deixar herdeiros e o jovem Artur, filho de Uther, tinha sido enviado para ser criado por um vassalo de confiança do pai – e muitos nobres buscavam proclamar-se reis. Merlin teve a ideia de indicar ao bispo da Cantuária que enviasse carta a todos os senhores e cavaleiros do reino para se reunirem no Natal, a fim de que Jesus enviasse para os homens algum milagre, sinalizando quem deveria ser o verdadeiro rei entre eles. A aparição de uma grande pedra com uma espada cravada e os dizeres de que “aquele que esta espada arrancar desta pedra e desta bigorna, nasceu rei legítimo de toda a Inglaterra”, e o fato de que Artur foi o único capaz de sacar a espada, deu a soberania a ele (MALORY, 1993a, p. 25). Assim, de início, Artur é coroado rei por mérito próprio e não pelo nascimento – ainda que depois de algum tempo Merlin tivesse dado a conhecer a verdadeira paternidade do jovem, a fim de acalmar muitos senhores que se recusavam a seguir um líder de sangue sem alta linhagem.

A partir dos episódios citados podemos depreender que enquanto o cristianismo é a fé seguida pelos cavaleiros, há, por outro lado, um fundo sobrenatural e maravilhoso – oriundo das origens celtas da lenda – que só é superficialmente modificado. Fala-se em Deus, as ações importantes relacionam-se quase sempre a datas festivas da cristandade – sobretudo no Pentecostes –, Jesus se manifesta para alguns cavaleiros e os que descendem de Cristo têm mais valor na ordem de cavalaria. Ainda assim, o conselheiro de Artur é Merlin, figura dotada de poderes proféticos e que está envolvida com a aparição misteriosa da espada que Artur tira da pedra. A própria Busca ao Graal relaciona-se com um elemento pré-cristão, uma vez que é da literatura bretã de influência celta que provém tal procura de objetos maravilhosos (cf. BARROS, 1994, p. 13). Desse modo, um dos – se não o principal – acontecimentos de cunho cristão mais forte no ciclo arturiano, a demanda do Graal, tem origem no mundo celta.

Outras reminiscências não cristãs presentes no ciclo arturiano são as personagens femininas identificadas com a magia e o sobrenatural. De um lado, temos as mulheres que figuram como Damas do Lago, que auxiliam Artur. Uma delas é a dona de Excalibur e dá a espada para o rei, em troca de uma prenda – mas acaba morta pelo cavaleiro Balin e é enterrada ricamente após grande lamentação do rei e da corte. A outra é Nimue, aquela que usa de feitiçaria e encantamentos para ajudar o rei Artur e salva a sua vida por diversas vezes. Ambas, mesmo relacionadas com magia, são descritas como aliadas do rei e mostradas de forma positiva. O oposto acontece com Morgana, a irmã de Artur. Essa personagem representa a inserção da figura da bruxa no ciclo arturiano – juntamente com a

Rainha de Gales, que só é mencionada em algumas passagens da obra – e está sempre cometendo ações maldosas, seja contra Artur e os cavaleiros da Távola Redonda, como com damas belas, que ela invejava.

Contudo, apesar de as personagens intituladas como Dama do Lago figurarem como benfeitoras de Artur e serem dotadas de poder, às demais mulheres da narrativa a realidade é de submissão aos homens. As inúmeras damas e donzelas – figuras sem nome na grande maioria das vezes – aparecem sempre como objetos de amor e adoração dos cavaleiros, ou relacionadas às aventuras que eles empreendem. Não possuindo uma vida e nem mesmo um nome próprio, elas existem nas histórias somente em relação aos cavaleiros e às Buscas, e a fé cristã chega para essas personagens de maneira mediada pelos homens uma vez que ao feminino é negada a comunhão com o Graal. No Pentecostes, momento de aparição do vaso sagrado, somente o rei e os cavaleiros estavam presentes. Além disso, a elas não era dada a permissão de seguirem os homens na Busca ao Graal. A honra da demanda era somente masculina, simbolizando o caráter patriarcal do modo como essa fé é apresentada no ciclo arturiano.

Como pessoas de segunda categoria, às mulheres caberia funções tais quais as de mensageiras das novas aventuras dos cavaleiros, de vítimas que deveriam ser resgatadas por eles ou objeto de adoração, por quem eles deveriam lutar e provar o seu amor. Mesmo Nimue, que era dotada de magia, não apresentava uma existência singular e servia como um instrumento de ajuda para o rei Artur. Somente Morgana destoa desse padrão feminino de total rendição e subserviência ao masculino, pelo fato dessa personagem apresentar autonomia e tomar suas decisões por si mesma, chegando, até mesmo, a controlar a vontade dos homens, como fez com o cavaleiro Accolon, que tramou contra a vida do Rei Artur sob suas ordens.

Em resumo, em *Le Morte D'Arthur* tanto o plano divino como o mundo terreno estão sob a égide do masculino e o cristianismo busca afirmar-se como fé triunfante. As figuras femininas relacionadas com o passado celta são incorporadas como ajudantes de Artur ou adquirem o *status* de bruxas malignas e os episódios que remetem ao mundo pré-cristão são ressignificados e seu fundo mitológico de origem é ofuscado. Porém, como tais personagens e acontecimentos não podem ser extirpados das histórias, e pelo fato de que a incorporação do não cristão é feita de forma superficial, figuram lado a lado na obra duas formas mitológicas distintas – ainda que se afirme a todo o tempo os valores cristãos como meta ideal para o humano.

4.2 Mito e sagrado feminino na cultura contemporânea

Em *The Mists*, o elemento mítico existente se desenvolve a partir da dicotomia entre cristãos e adoradores da Deusa Mãe. Há uma cisão nessas duas formas de se relacionar com o mito e com o sagrado. Como analisaremos mais adiante, em Avalon, o mito é algo vivo, atualizado cotidianamente pelo rito e se configura como parte essencial das crenças e práticas cotidianas. O numinoso está presente nos atos das sacerdotisas e dos druidas e pode ser sentido como algo do aqui e do agora, já que as práticas rituais criam a possibilidade de sentir a presença dos deuses. Para os cristãos, ainda que também organizem sua vida a partir das festas e preceitos míticos da cristandade, os ritos e as práticas religiosas partem do entendimento do sagrado como pertencente a uma esfera totalmente diferente de existência em relação ao mundo dos homens. Deus – apesar de ser aquele que tudo sabe e tudo vê – está fora, em outro lugar, e, apesar de sua vontade determinar os acontecimentos do mundo, ele é sentido nas práticas rituais cristãos mais como uma abstração. Sua presença existe em sua ausência. O que é sentido não é uma manifestação divina no mundo, mas Deus enquanto uma vontade etérea.

Como o romance se desenvolve a partir do confronto entre, de um lado, uma tradição mítica tradicional e, de outro, o mito renovado diante da institucionalização da fé empreendida pelo cristianismo, a análise das formas míticas presentes na narrativa exige que se leve em consideração os variados usos e funções que os mitos tiveram ao longo do tempo, sobretudo, no que se relaciona com o modo como os povos antigos se relacionavam com o mito e como isso foi se transformando com o avanço do cristianismo e as mudanças histórico-sociais ocorridas no mundo.

4.2.1 Usos e funções do mito: ontem e hoje

Estudiosos do mito das mais variadas concepções sobre o assunto entendem a mitologia como algo que se desenvolve a partir da ideia de existência de um outro plano em relação ao mundo dos homens e que gera nos mortais a busca pelo contato com esse plano transcendente. Para Karen Armstrong, por exemplo, a crença num outro plano que é invisível e mais poderoso é um tema mitológico básico e é “só pela participação nessa vida divina que os frágeis e mortais seres humanos realizam seu potencial” (2005, p. 10).

Alertando para a dificuldade de elaboração de uma definição única e capaz de cobrir todos os tipos e funções que eles tiveram nas mais variadas sociedades, e reconhecendo o

fato de que o mito pode ser abordado e interpretado através de perspectivas múltiplas, o historiador da religião e pesquisador do mito Mircea Eliade aponta o que parece a ele ser a definição menos imperfeita e mais ampla do conceito

O mito conta uma história sagrada; ele relata um acontecimento ocorrido no tempo primordial, o tempo fabuloso do “princípio”. Em outros termos, o mito narra como, graças às façanhas dos Entes Sobrenaturais, uma realidade passou a existir, seja uma realidade total, o Cosmo, ou apenas um fragmento: uma ilha, uma espécie vegetal, um comportamento humano, uma instituição. É sempre, portanto, a narrativa de uma “criação”: ele relata de que modo algo foi produzido e começou a *ser*. O mito fala apenas do que *realmente* ocorreu, do que se manifestou plenamente. Os personagens dos mitos são os Entes Sobrenaturais. Eles são conhecidos sobretudo pelo que fizeram no tempo prestigioso dos “primórdios”. (2016, p. 11, grifos do autor).

O mito, nessa perspectiva, tem a função de revelar para a humanidade os modelos exemplares para todas as práticas. As figuras divinas devem ser imitadas e os eventos primordiais tornam-se paradigmáticos (cf. ELIADE, 2016, p. 13). O que reforça a ideia de que o numinoso não pertence ao mundo dos homens é a existência de momentos em que o sagrado se manifesta no mundo, possibilitando que o homem tome conhecimento de sua existência. Hierofania é o termo que Eliade cunha para designar essa manifestação do sagrado, sua revelação para os homens (2010, p. 17).

Nas sociedades tradicionais, os mitos estavam sempre relacionados ao presente, ainda que versassem sobre um tempo primordial e sobre os Entes Sobrenaturais, por serem atualizados através do rito. Os antigos compreendiam o mito como uma realidade viva e se utilizavam dele para ordenar o caos (cf. GRASSI, [s/d], p. 14). Entretanto, mudanças passaram a acontecer com o avanço da sociedade ocidental. Ao longo do tempo, o mito foi perdendo seu caráter vivo e transformou-se somente em matéria poética, em mito secularizado, deixando, com isso, de possuir sua dimensão prática original. Sobre a relação entre arte e mito, devemos ter em mente que ambos sempre estiveram intimamente relacionados, pois é na linguagem artística que o mito se deu a conhecer. Enquanto as criações humanas mantiveram um sentido religioso forte, a perspectiva artística não teve papel preponderante, contudo, quando o significado religioso desaparece e o estético ganha vulto, o sagrado cede a vez ao profano (cf. GRASSI, [s/d], p. 16).

A arte, desse modo, foi responsável pela manutenção do mito no mundo ocidental, mas com a transformação do elemento mítico em algo secularizado. Em suma, o mito assegura sua continuidade por meio da arte, mas torna-se outra coisa, é desmitificado – permanece como fábula e seu valor é dado a partir do elemento estético. Um exemplo a ser tomado pode ser

depreendido da mitologia grega. Os mitos gregos sobreviveram ao tempo, mesmo com o triunfo do cristianismo. Vistos como produtos da imaginação e não como Entes Sobrenaturais que poderiam remeter ao culto, os deuses olímpicos, enquanto alegorias e desprovidos de interesse religioso, chegaram até a contemporaneidade compilados no período medieval por monges copistas cristãos sendo posteriormente retomados durante o Renascimento com fins de liberdade e beleza artísticas. Dessa forma, não é de se admirar que é no seio do cristianismo que o conhecimento da cultura clássica, pagã, é assegurada para a posteridade - já que era o valor estético dessa cultura que interessava e que se buscava manter (cf. GRAZIOSI, 2016, p. 249-250).

Ainda segundo Eliade, durante milênios o homem trabalhou miticamente analogias entre o macrocosmo e o microcosmo e participou por meio do rito da sacralidade do Cosmo, todavia, já no período grego clássico tivera início um movimento de desmitificação (ELIADE, 2016, p. 100-101). Esse processo – que Eliade nomeia como desmitificação e que aparece, também, em outros teóricos chamado de desmitologização – relaciona-se, segundo Raul Fiker, com uma atividade de dessacralização. Perdendo o seu caráter sagrado, o mito passa a ser avaliado externamente, e já no século VI a.C é tomado como alegoria (cf. FIKER, 2000, p. 33). Esse fenômeno se intensifica durante a Renascença – momento de renovação do interesse pelos mitos gregos e romanos – quando os mitos são vistos “como alegorias morais ou representações poéticas e artísticas das emoções e aspirações humanas” (FIKER, 2000, p. 34).

A desmitificação/desmitologização ocorre a partir da descaracterização, ainda que parcial, do mito original (cf. FIKER, 2000, p. 34). Essa diferença existente entre o mito conectado ao sagrado e o mito como alegoria é melhor descrita por Fiker

[D]esde Homero, quando o mito “ornamental” (neste caso, “pré-ornamental” seria mais apropriado) se encontra ainda integrado a um universo vivo do qual é parte constitutiva, ele passa por um processo de “ornamentalização” propriamente dita que leva suas figuras, já deslocadas, a perderem a contemporaneidade com seus pontos de referência (FIKER, 2000, p. 56).

A “pré-ornamentalização” remete ao começo da separação entre o mito e o sagrado no período clássico. Com o desenvolvimento do *logos* em solo grego, o processo “pré-ornamental” se torna plenamente “ornamental” e o mito perde a sua integridade (FIKER, 2000, p. 129). Ainda segundo Fiker,

No decorrer deste processo constante de dessacralização do mito, expresso através de sua avaliação externa ou objetivação, de sua alegorização,

manipulação e mesmo de sua tentativa de resgate (que existe sobre o reconhecimento desta dessacralização), desenvolve-se paralelamente a substituição do próprio sagrado pelo simplesmente dogmático. (FIKER, 2000, p. 35).

Para Fiker, ao se desvincular do caráter de algo sagrado, o mito torna-se objeto de manipulação, passando de mito original para mito ideológico – nomenclatura criada por ele para distinguir o mito antigo do mito moderno. Eliade, por sua vez, entende que a partir dessa cisão entre mito e sagrado – fruto da desmitificação/desmitologização – a dimensão cósmica acrescentada ritualmente à existência humana é negada ao homem (cf. ELIADE, 2016, p. 121).

Depois, com o desenvolvimento do Iluminismo, herdeiro do racionalismo cartesiano e a ideia da dúvida metódica, a apologia do progresso tornou-se fator comum. O Positivismo, desenvolvido no século XIX, bebeu da fonte iluminista: a noção suprema é aquela que pretende que o que não é racional não tem valor. O conhecimento científico passou a ser proclamado como o único válido e a ciência pretendia realizar todos os projetos humanos, inclusive os artísticos e religiosos (cf. MOURA, 1988, p. 54). Tal euforia pela ciência é muitas vezes entendida como um mito substituinte: estudiosos importantes do mito como Georges Gusdorf e Gilbert Durand dispõem que, pretendendo desconstruir elementos míticos, a própria ciência se mitifica.

No começo do desenvolvimento da humanidade, a Arte também foi uma das formas que o homem encontrou para tentar ordenar o caos da natureza, pois, sem um projeto para mediar a relação humana com o natural, reinaria uma incomunicabilidade e instabilidade absolutas (cf. GRASSI, [s/d], p. 16). Podemos entender a obsessão pela ciência como outra das formas de tentar ordenar o caos. Ainda assim, o mais otimista dos apologistas da ciência sabe que ela possui lacunas e não dá conta de explicar o todo. Dessa forma, a crença na ciência não extingue a experimentação do sentimento de angústia e vulnerabilidade diante do desconhecido (cf. TRIGO, 1988, p. 118).

4.2.2 Da desmitologização à “remitologização”

Na contemporaneidade, o homem vive ao mesmo tempo em uma sociedade que experimenta uma forte crença na ciência, mas, vive também uma crise. Tal crise aumenta de intensidade com o correr dos anos e parece ser fruto da especialização crescente efetuada pelo conhecimento científico, que afasta o homem da unidade pela qual ele anseia – o contato com o transcendente – e que era dada entre os antigos primeiro pelo mito, depois pelas religiões mais complexas (cf. MOURA, 1988, p. 54). Como as mitologias surgiram para auxiliar o homem a

lidar com as dificuldades humanas e a encontrar o seu lugar no universo (cf. ARMSTRONG, 2005, p. 11), a alienação que o homem moderno vive em relação ao mito – sem precedentes na história – aumenta o mal-estar, pois o homem naturalmente sente sede pelo absoluto e pela transcendência (cf. CESAR, 1988, p. 38).

Retomando novamente os pressupostos de Mircea Eliade quanto aos modos pelo quais as sociedades tradicionais lidavam com o mundo circundante – o estabelecimento de modelos exemplares e eventos paradigmáticos – notamos que existe uma diferença crucial na forma como o mundo contemporâneo se relaciona com o universo mítico. O homem das sociedades tradicionais entendia o Cosmos como algo sacralizado, sentido através da experiência religiosa, por meio do rito. O homem das sociedades modernas, por outro lado, vive num Cosmo que ele mesmo dessacralizou, assumindo uma existência profana. Dessa cisão do homem moderno com o sagrado resulta uma dificuldade do ser em se conectar com as dimensões existenciais – que o homem das sociedades tradicionais, por sua vez, vivia em plenitude (cf. ELIADE, 2010, p. 22). A ciência não responde a esse anseio pelo sagrado, mas, o mito, por sua vez, gira em torno disso. Vemos hoje, paradoxalmente ao advento da desmitificação crescente, o ressurgimento do valor existencial e uma recuperação da linguagem simbólica – que é comum tanto ao mito, ao sonho e à arte (cf. CESAR, 1988, p. 38).

Gilbert Durand observa o fenômeno, que denomina como sendo ocorrência de uma “desmitologização” do pensamento ocidental, ocorrido desde o Iluminismo, e que faz com que a imagem, o sonho e a fantasia passem a figurar em segundo plano⁵¹. Contudo, Durand aponta que também ocorre, a partir do começo do século XIX e tomando maiores proporções no XX, um movimento em direção oposta: o retorno do mito e o ressurgimento das problemáticas e das visões de mundo que gravitam em torno do símbolo. Tal “remitologização” – renascimento do imaginário⁵² em geral e do mito em particular – é acompanhado pela proliferação de seitas exóticas que pululam no ocidente ao longo do século XX, dentre elas, o movimento *New Age*, sobre o qual dissertaremos posteriormente. Enquanto as Igrejas esvaziavam, as seitas se tornavam mais numerosas. Três seriam os motivos para tal processo, de acordo com Durand: o primeiro deles diz respeito à saturação das visões de mundo pautadas no cientificismo; depois, tem-se o enfraquecimento da filosofia e da lógica clássicas a partir de questionamentos sobre suas premissas fundamentais; o terceiro e último deles seria o

⁵¹ Durand não está falando da desmitificação/desmitologização iniciada a partir do período grego clássico que, como já apontado, foi fruto da separação entre o mito e a esfera do sagrado, resultando na permanência do elemento mítico apenas como alegoria. Trata-se de um período em que o mito é posto de lado mesmo no seu caráter ornamental, em nome do racionalismo científico e do realismo na cultura e na arte.

⁵² O imaginário, para Durand, constitui-se enquanto o “conjunto das imagens e das relações das imagens que constituem o capital do pensamento do *homo sapiens*” (GRIMAL, 2014, p. IX).

desenvolvimento da Antropologia, que resultou em uma curiosidade pelo distante e estranho, após as conquistas coloniais europeias (2004, p. 11-13).

Se tomarmos como hipótese a noção de que a ciência, já mitificada, foi a forma secularizada de o homem buscar preencher o vazio existencial e tentar explicar e controlar a natureza, as novas formas de espiritualidade modernas, por sua vez, denotam a retomada de elementos que poderiam dar sentido e coesão ao universo, ordenando o caos. Podemos relacionar tais apontamentos de Durand com a recorrência do mito, da magia e da fantasia na literatura desenvolvidos sobretudo durante o século XX. Se concordamos com a sua noção de que há um retorno do mito, uma “remitologização”, na sociedade atual, a forte presença do mito na literatura contemporânea é um reflexo de uma realidade existente na cultura.

Ao longo do século XX, narrativas que englobam aspectos de fantasia, magia e mitologia conquistaram grande sucesso de mercado e passaram a ser fonte para produções cinematográficas desde então. O nome de maior vulto e pioneiro nesse tipo de escritura, é, sem dúvida, J. R. R. Tolkien, autor de *The Lord of the Rings*, trilogia publicada entre 1954 e 1955. Outros escritores que se destacaram no século XX e começo do XXI com produções desse teor são: T. H. White, autor de *The Once and Future King*, de 1958, C. S. Lewis, e *The Chronicles of Narnia*, publicadas entre 1950 e 1956, Marion Zimmer Bradley, e *The Mists of Avalon*, de 1982, Bernard Cornwell, e – dentre outros – sua trilogia *The Warlord Chronicles*, publicadas entre 1995 e 1997, George R. R. Martin, e *A Song of Ice and Fire*, com o primeiro livro publicado em 1996.

Nas produções literárias, a partir da década de 1950, ocorre o predomínio do hiperrealismo (cf. ROSSI, 2009, p. 137). O fato de serem produzidas ao mesmo tempo muitas obras hiperrealistas, mas também de fantasia é algo que intriga. A tradição literária de cunho realista é antiga e canônica. Mas qual seria o elemento motivador do sucesso das histórias de fantasia em pleno século XX e XXI, período após a ascensão e consolidação do cientificismo? Como entender a presença do mito, da magia, do sobrenatural na produção literária atual? É relevante ter em mente que a arte sempre carrega marcas de seu período de produção, dessa forma, entendemos que a recorrência do mito, da magia e da fantasia na literatura de nossos dias remete a uma retomada do interesse por esses elementos na cultura contemporânea.

Segundo Regina Michelli, há uma “necessidade humana de imaginar, de transpor os limites impostos pela realidade ou pelo viver cotidiano” (2012, p. 53). Mesmo com o avanço do racionalismo e cientificismo, essa “necessidade humana” não sucumbiu. O grande interesse pelo maravilhoso e pelo sobrenatural no século XX, pode ser entendido como uma resposta à repressão desses elementos na arte e na cultura – principalmente em fins do século XIX. Pode

ser entendido como o reprimido que retorna. As histórias que abordam o maravilhoso, o sobrenatural e as mais variadas formas do insólito respondem a uma realidade de alienação do indivíduo diante da sociedade contemporânea. Transpondo os limites do real por meio do fictício, e “ao abalar convenções, ideias prontas, cotidiano repetitivo e alienante, as obras desse gênero permitem a revisão de paradigmas que aprisionam metafisicamente o ser” (MICHELLI, 2012, p. 53). Os temas da religião e da mágica, de forma sempre entrelaçada com o sobrenatural, são cruciais para a lenda arturiana. O sobrenatural existe na lenda desde as suas origens escritas, no século XII, e a magia arturiana remonta a um período ainda mais longínquo – com a transmissão oral e sua conexão com os elementos celtas (cf. SAUNDERS, 2009, p. 201).

Quanto à proliferação de seitas de que Durand faz referência, é possível notar o desenvolvimento intenso de movimentos espiritualistas diversos ao longo do século XX, que respondem à necessidade humana por conectar-se com o transcendente.

O rápido crescimento do número e da diversidade de doutrinas, de filosofias, de grupos religiosos, de novas religiões, de novas religiosidades, de grupos místico-esotéricos, de sistemas religiosos, de expressões religiosas, já vinha sendo um fenômeno notável, sobretudo a partir da década de 1960, início da *New Age*, movimento com o qual vários dos acima citados movimentos se articularam (SIQUEIRA, 2013, p. 117).

New Age, de maneira genérica, descreve algo longe de ser unitário. Os adeptos do desenvolvimento de uma “Nova Era” pertenciam a uma grande gama de grupos otimistas com um movimento de expansão de consciência espiritual que levasse a humanidade a um estágio de iluminação. Os seguidores da *New Age* “transitam por muitas práticas, valores, crenças” e abarcam “uma série de elementos, de práticas, de discursos, de vivências e de experiências difusas” (SIQUEIRA, 2013, p.120). Para Durand, o movimento *New Age* não possui valor heurístico e configura-se enquanto uma construção desesperada de uma ponte para relação com “o que é de fora”, ou seja, contato com o transcendente (2004, p. 8). Assim sendo, responde a um anseio pelo sagrado no mundo de hoje.

As apropriações do mito no mundo contemporâneo, em suas representações culturais, recuperam o universo mítico não só pela referência ou pelo valor artístico, como foi feito com a mitologia grega a partir de fins da Idade Média, mas resultou, também, na restituição do mito pelo rito. Um exemplo disso se dá com a popularização de movimentos neo-pagãos, tal qual a Wicca – que também serviu como referência para Marion Zimmer

Bradley na composição das práticas rituais das sacerdotisas de Avalon em *The Mists*.

Bradley não deixou de registrar em sua arte a efervescência espiritualista de seu tempo. O universo mitológico que buscou criar em *The Mists* unia espiritualidade e feminino. O universo celta está presente, através da retomada dos elementos pré-cristãos que são apagados no ciclo arturiano, ainda assim, a escritora traz o antigo diante de uma nova visão de mundo de ressurgimento espiritual, consciência da mulher e da retomada do divino no aspecto feminino, características próprias do contexto de escrita do romance. Ela viveu o novo momento da valorização espiritual e do feminino não só no social, mas como praticante de vivências e discursos desse teor – foi uma das criadoras do *Darkmoon Circle*, um círculo privado neo-pagão de sacerdotisas que buscava viver a espiritualidade na prática, e que serviu de inspiração na criação das personagens sacerdotisas em *The Mists*. Ainda que não tenha se declarado uma “*new ager*”, sua busca de espiritualismo está de acordo com o sentimento disseminado pelos discursos em torno do movimento.

Para além do desenvolvimento de movimentos em torno de novas formas de espiritualidade, outro fator que ocorre na segunda metade do século XX e é de grande importância para pensarmos não só na produção de *The Mists*, mas também nas novas formas de significação para o universo mítico arturiano – patriarcal por excelência – é o avanço do movimento feminista. Enquanto, na década de 1950, houve o desenvolvimento da “mística feminina” nos Estados Unidos, que, como observou Betty Friedan trouxe de volta a figura do anjo do lar e representou um retorno da mulher à esfera doméstica na condição de dona de casa, esposa e mãe de família (1971, p. 40), o final do decênio seguinte foi marcado por movimentos variados em prol da emancipação feminina.

Se concordarmos com os pressupostos de Harold Bloom quando ele diz que “uma mitologia poderosa [...] não se forma a menos que haja espaço mental para recebê-la” (2003, p. 81), a possibilidade de emergência e do sucesso obtido por *The Mists* – um romance que traz a espiritualidade e a valorização do divino no aspecto feminino como projeto revisionista construído a partir de uma tradição mítica patriarcal – está vinculada com esse novo contexto e nova mentalidade desenvolvidos na segunda metade do século XX.

4.3 *The Mists of Avalon* e a re-visão da tradição mítica patriarcal

The Mists tira o véu que a tradição arturiana usou para cobrir ou travestir os elementos celtas presentes na lenda. Ainda assim, Bradley registrou, nos agradecimentos do livro, que não buscou efetuar um registro histórico, pois abordar os elementos pré-cristãos

na Europa é tarefa de grande problemática.

Qualquer tentativa de reconstituir a religião pré-cristã das ilhas Britânicas transformou-se numa conjectura, devido aos esforços constantes dos seus sucessores para eliminarem todos os traços dessa crença; os estudiosos do assunto divergem tanto que não me desculpo por ter escolhido, entre as várias fontes, aquelas que se harmonizavam melhor com as necessidades da ficção (BRADLEY, 1989a, p. 10).

Bradley herda da tradição e busca desler com seu trabalho um material que se vale do mito a partir de uma visão enviesada ideologicamente: o mito arturiano é – na nomenclatura criada por Raul Fiker (2000) – ideológico, saturado de pressupostos cristãos e patriarcais. Sobre a presença do mito na literatura contemporânea, como mito ideológico ou como releitura que critica e problematiza esse uso do elemento mítico, a pesquisadora Fernanda Aquino Sylvestre aponta

Na literatura contemporânea, tem-se a manifestação de protótipos mitológicos primitivos, que se apresentam ocultados por máscaras ou como uma releitura de um mito desconstruído, diluído, modificado dentro de uma perspectiva pós-moderna em que já não faz mais sentido a existência de metarrelatos, de grandes narrativas redentoras. Se em seu início o mito era original, sacralizado, com o passar do tempo o mito passou a ser dessacralizado, até, contemporaneamente ser resgatado, "remitologizado" pela cultura ocidental contemporânea e, conseqüentemente, pelos escritores que se apropriam dos mitos do passado e dão a eles novas características ou polemizam as características passadas desses mitos para evidenciar a necessidade da não aceitação ingênua de qualquer relato, já que todo relato é uma construção de linguagem e, por isso, passa por critérios subjetivos ao ser construído e aceito por uma sociedade e ao ser escrito por um determinado autor. (2008, p. 36).

A Matéria da Bretanha, desde os primórdios de seus registros escritos a partir do século XII, atuou sempre como uma narrativa mestra. A *re-visão* empreendida por Bradley, lida com um mito já desconstruído, evidencia – a partir da fala da narradora-protagonista Morgana – as armadilhas de um discurso de unidade e Verdade do discurso tradicional. O uso do mito em *The Mists* serve às “necessidades da ficção”, como explicitamente declarado desde os agradecimentos do romance, respondendo a um novo contexto e a novas problemáticas. O que a escritora buscou fazer em seu projeto revisionista foi criar uma versão feminina/feminista para o universo mítico patriarcal arturiano. Para tanto, usou não só de pesquisas sobre os povos celtas e o druidismo, a fim de reconhecer sua influência no ciclo arturiano, como também abordou práticas neo-pagãs de seu tempo na composição dos

rituais das sacerdotisas de Avalon, como ela mesma aponta nos agradecimentos do romance (cf. BRADLEY, 1989a, p. 9-10).

Em *The Mists*, a narrativa se desenvolve durante o século V, período posterior ao esfacelamento do Império Romano do Ocidente e das migrações dos povos germânicos pela Europa Ocidental. Aborda o desenvolvimento das práticas que antecedem a formação do Feudalismo e o recuo das religiões politeístas e a ascensão e institucionalização do cristianismo em solo bretão. A protagonista Morgana das Fadas, irmã de Artur e sacerdotisa de Avalon, narra como a Bretanha se transforma em uma terra cristã, que deixa de celebrar as práticas pagãs tradicionais. Com a traição de Artur, que sobe ao trono com o apoio de Avalon e posteriormente descumpre o juramento de permanecer apoiando tanto os adeptos do Cristo como os seguidores da Deusa, a Ilha mística de Avalon, que está numa espécie de intersecção entre o mundo dos homens e o Reino Encantado, passa a se separar cada vez mais da Bretanha e se isola em meio às suas brumas mágicas, que separam a ilha do mundo “real”. Ainda assim, no final do romance Morgana vê uma permanência do divino feminino no mundo, camuflado na figura da Virgem Maria – que é também uma espécie de Deusa-Mãe.

Morgana dá a conhecer o que move a perspectiva mítica do romance desde o prólogo: trata-se da noção segundo a qual “pelo pensamento criamos o mundo que nos cerca, novo a cada dia” (BRADLEY, 1989a, p. 11). Diante de uma nova realidade de ascensão da fé e das práticas cristãs, as crenças antigas jaziam e juntamente a elas declinavam também seus respectivos espaços e caminhos: Avalon afundava nas brumas pela ameaça do cristianismo, que rejeitava os múltiplos deuses do mundo pagão impondo a imagem de um Deus e uma Verdade únicos. A nova crença modificava a realidade, selando os caminhos para Avalon. Ainda que sendo o mesmo lugar, Avalon e Glastonbury passavam a se separar cada vez mais.

É frente a essa realidade que Viviane e Taliesin, o Merlim⁵³, tramam o nascimento de Artur, que deveria desempenhar o papel de salvador tanto da Bretanha como da fé antiga. Visitando Igraine, futura mãe de Artur, Viviane e Merlim explicam que havia a necessidade urgente de um rei que pudesse liderar as duas Bretanhas, a dos padres e da fé cristã, mas também da Bretanha fiel à Avalon e aos deuses antigos. Merlim explica que o plano material estava sendo afetado pelo fato de os cristãos estarem perseguindo toda a fé que não

⁵³ Em *The Mists*, Merlim não é um nome, mas um título da ordem mais alta dos druidas. O Merlim é aquele chamado de “mensageiro dos deuses”. Ao longo do romance duas personagens distintas ocuparam o cargo de Merlim: Taliesin e Kevin.

fosse a sua, banindo qualquer forma de mistério do mundo.

Como negam o mundo do espírito, e o reino de Avalon, esses reinos deixam de existir para eles. Ainda existem, é claro, mas não no mesmo mundo dos seguidores de Cristo. Avalon, a ilha sagrada, já não é a mesma ilha que Glastonbury, onde nós, da Fé Antiga, permitimos certa vez, que os monges construíssem sua capela e seu mosteiro. [...] Em nosso mundo, Igraine, há espaço suficiente para muitos deuses e muitas deusas. Mas no universo dos cristãos – como dizer isso? – não há lugar para a nossa visão e a nossa sabedoria. No mundo deles, há apenas um deus; não só esse deus deve conquistar todos os outros, mas também deve fazer como se não houvesse outros deuses, como se não tivesse havido nunca outros deuses e sim falsos ídolos, obra do Diabo. E isso para que, acreditando nesse deus único, todos os homens possam ser salvos desta única vida. É assim que pensam. E o mundo é a projeção daquilo em que os homens acreditam. Portanto, os mundos que antes eram um só estão se separando. (BRADLEY, 1989a, p. 27-8).

Além da ameaça cristã, Avalon também tinha que se preocupar com as invasões saxãs, que colocavam em risco a Bretanha tanto dos cristãos como dos adoradores dos deuses antigos. Viviane alerta Igraine de que era necessário resolver primeiramente o problema dos ataques dos saxões, para depois, com a Bretanha em paz, ser possível travar a batalha espiritual que impediria que os mundos cristão e não cristão se separassem ainda mais. O filho de Igraine com Uther Pendragon seria esse rei destinado a ser o líder que mobilizaria todos os bretões e pacificaria a terra. Para ter o apoio da Ilha Sagrada ele deveria jurar permanecer fiel a Avalon e não favorecer a nenhuma das duas fés, promovendo a tolerância e harmonia entre ambas.

A escolha da filiação do futuro Grande Rei não se deu de maneira aleatória. Uther era duque de guerra e carregava o título de Pendragon, ou seja, “cabeça de dragão”. Entre os celtas o dragão era o símbolo de soberania do chefe e, desta forma, sua imagem era usada pelo líder (cf. BARROS, 1994, p. 13). Igraine era uma legítima filha da Deusa, tendo sido sacerdotisa e residido em Avalon anteriormente ao casamento com o duque Gorlois, matrimônio esse que se deu pela vontade da irmã Viviane, Senhora da Ilha Sagrada, a fim de selar alianças com o mundo dos homens. Na tradição arturiana, Igraine representa a figura da mulher passiva que não se rebela e cumpre a função de boa esposa para Uther, como fora anteriormente do marido Gorlois, após ser raptada e tomada pela devassidão e luxúria do Pendragon. Já em *The Mists*, sua união com Uther faz parte de um plano maior a fim de salvar a Bretanha da devastação. Filha de Ana, Senhora de Avalon antes de Viviane, com Taliesin, o Merlim, Igraine garantia, ao ser mãe de Artur, uma descendência sem mancha de sangue plebeu. Ainda mais importante que essa nova leitura feita de Igraine é o deslocamento em relação à figura de Artur. Nas versões tradicionais da Matéria da Bretanha, ele se relaciona com Avalon apenas por ser levado para lá no

momento de sua morte. Mas o projeto revisionista de Bradley une Artur a Avalon desde o seu nascimento. São os soberanos da Ilha Sagrada que forjam quem ele será antes mesmo do seu nascimento e sua genealogia abrange as Senhoras de Avalon desde os primórdios da criação desse espaço sagrado.

A luta de Viviane e Merlim para evitar que Avalon se deslocasse totalmente nas brumas, longe do mundo dos homens, dá-se em um momento em que o cristianismo não só crescia em número de adeptos, como também se tornava a religião oficial do Estado, uma vez que tinha se tornado aquela praticada pelas “pessoas civilizadas” da Bretanha e o seria cada vez mais (BRADLEY, 1989a, p. 137). Existia ali uma distinção social entre os povos das tribos – adoradores dos deuses antigos que não foram romanizados – e os “homens civilizados”, que se sentiam herdeiros de Roma e na grande maioria eram cristãos ou em processo de adesão a essa fé.

Enquanto o processo de cristianização da Bretanha se oficializava, não deixava de acontecer, ao mesmo tempo, uma comparação entre os sacerdotes cristãos e os pagãos. Após se casar com Gorlois, que era cristão, Igraine teve que participar dos ritos da fé dele pois vigorava nesse momento a imposição de que “a esposa deveria seguir os deuses do marido” (BRADLEY, 1989a, p. 75) e mais de uma vez ela – que recebera os ensinamentos básicos de sacerdotisa noviça – manifestou opinião sobre a ignorância dos clérigos.

Padre Columba podia dizer o que quisesse, mas talvez o seu deus fosse mais sábio do que ele. Isso não seria muito difícil, pensou Igraine, reprimindo uma risada. Talvez o padre Columba tivesse se tornado um sacerdote do Cristo porque nenhum colégio de druidas aceitaria um homem tão estúpido. O Deus do Cristo parecia não se importar com a inteligência de um padre, desde que este pudesse engrolar a missa e ler e escrever um pouco. Ela, Igraine, tinha mais instrução do que o padre Columba e falava melhor o latim, quando queria. Não se considerava, porém, instruída: não tivera força suficiente para estudar a sabedoria mais profunda da Velha Religião, ou de penetrar nos Mistérios além do que era absolutamente necessário a uma filha da Ilha Sagrada. Mas embora fosse ignorante em qualquer Templo dos Mistérios, podia passar, entre os bárbaros romanizados, por uma mulher culta. (BRADLEY, 1989a, p. 17-18).

Em Avalon, Igraine não seria considerada uma mulher de sabedoria notável, porém, entre os cristãos seu conhecimento era maior do que o de muitos padres. Pelo fato de ela ter nascido e sido criada até os 15 anos na Ilha Sagrada, sua opinião sobre os clérigos pode ser vista como enviesada, contudo, até mesmo o rei Ambrósio, suserano no momento do início da narrativa, nota a falta de preparo dos sacerdotes de Cristo ao dizer para Igraine que tinha em sua corte tanto padres como druidas, mas acreditava que os deuses dela eram servidos por

homens mais inteligentes que o Deus dos cristãos. Essa consideração não aparece no romance somente a partir da opinião das personagens e pode ser observada através do diálogo entre druidas e padres. Numa dessas ocorrências, o Merlim Taliesin e o bispo Patrício conversam sobre teologia. Patrício manifesta o desejo de fechar o acesso ao Poço Sagrado, em Glastonbury, por se tratar de um culto pagão. Merlim, por sua vez, diz que o local é um dom de Deus, já que nada no mundo existia que não fosse por obra divina, e defende o acesso do povo àquele território, pois as pessoas comuns necessitavam de símbolos simples para poderem se conectar com o sagrado. Patrício afirma, então, que Deus não poderia ser adorado por símbolos feitos por homens e Merlim argumenta que a sabedoria druida também concorda com tal proposição. Não obstante, Merlim mostra a contradição nas palavras do bispo, pelo fato de que as igrejas cristãs estavam adornadas ricamente com ouro e prata e, portanto, não seria algo mal que as pessoas bebessem das fontes sagradas feitas por Deus. Sem saber como responder e refutar a fala de Merlim, Patrício se defende dizendo que o druida tinha conhecimento dessas coisas por meio do Diabo. É interessante que ele não nega as palavras de Merlim, por não ser capaz de criar argumentos consistentes para debater com o outro. O que faz é buscar desautorizar a fala do druida vinculando-a com o maligno.

Em mais de um momento da narrativa a fé cristã é descrita – sobretudo pelo Merlim Taliesin e por Lancelote – como sendo mais simples que a religião dos mistérios professada por Avalon. Seria esse, ao ver de ambos, o motivo que levava o povo simples a buscar refúgio nessa nova forma de crença. Lancelote e Morgana sintetizam essa proposição em conversa sobre o assunto

Por toda esta terra o deus cristão está trazendo um renascimento espiritual... Isso será mau, quando a humanidade se esqueceu dos Mistérios? [...] Talvez a religião que exige que todo homem trabalhe por vidas e vidas para sua salvação seja demais para a humanidade. Eles não querem esperar pela justiça divina, mas querem tê-la agora. E este é o chamariz que esta nova raça de sacerdotes lhe prometeu.

Eles não esqueceram os Mistérios – interrompeu-o Morgana – Eles os acharam muito difíceis. Querem um deus que tome conta deles, que não exija que lutem pela iluminação, mas que os aceite como são, com todos os seus pecados, e os livre deles pelo arrependimento. Não é assim, jamais será assim, mas talvez esta seja a única maneira pela qual os não-iluminados conseguem pensar em Deus. (BRADLEY, 1989d, p. 209).

Contudo, a conversão não se dava somente por razões de fé. Enquanto o cristianismo, que negava a existência de outros deuses e outras práticas religiosas, passava a figurar como a religião dos homens importantes, os clérigos fanáticos – representados na

figura do bispo Patrício – perseguiram quem não se enquadrasse na interpretação que eles faziam dos preceitos bíblicos. No final do reinado de Artur, Morgana conta que muitos cristãos buscavam refúgio em Avalon, fugindo da intolerância de Patrício e de outros padres como ele. É nesse momento que Morgana toma contato, por meio desses cristãos asilados, com um modo de fé mais próximo de Cristo do que do discurso da Igreja. Tal contato foi fundamental para ela perceber que o real opositor não era a figura de Jesus. Morgana fala,

Naqueles tempos, eles vinham em grande número a Avalon para fugir dos ventos impiedosos e repressores da perseguição e intolerância. Patrício determinara novas formas de adoração, uma visão do mundo onde não havia espaço para a verdadeira beleza e mistério das coisas da natureza. Com estes cristãos, que vieram até nós para escapar à perseguição de sua própria espécie, eu, finalmente, aprendi algo sobre o Nazareno, o filho do carpinteiro que obtivera a Divindade em sua vida e pregava uma lei de tolerância; então comecei a perceber que minha briga nunca fora com Cristo, mas com seus padres tolos e mesquinhos que confundiam sua própria estreiteza com a grandeza d’Ele. (BRADLEY, 1989d, p. 145).

A distância entre os ensinamentos de Cristo e as práticas e discursos dos padres havia sido notada muito antes por Igraine, mãe de Morgana. Após a morte do rei Ambrósio, Igraine observa o medo supersticioso do marido Gorlois, que era um cristão verdadeiro, pensando no julgamento que a alma do morto teria diante de Deus.

Igraine, que aprendera na Ilha Sagrada que a morte era uma porta para uma nova vida, não compreendia isso – como podia um cristão ter tanto medo de ir ao encontro de sua paz eterna? Lembrou-se do padre Columba, cantando alguns de seus salmos doloridos. Sim, o Deus deles era um deus do medo e do castigo, também. (BRADLEY, 1989a, p. 66).

Tempos depois, a rainha Gwenthwyfar, muito devota, observa que os padres diziam que a mulher era a responsável por trazer o mal para o mundo, mas ao mesmo tempo, ela pensava que nem todas as mulheres poderiam ser más, já que “Deus escolhera uma mulher para ter Seu filho, e o próprio Cristo falou sobre o céu para seus discípulos, suas irmãs e esposas...” (BRADLEY, 1989d, p. 166).

Em *The Mists*, Avalon representa uma oposição em relação aos espaços de mando e de controle religioso do masculino: Camelot e Glastonbury. Camelot é onde vive Artur, a rainha e seus cortesãos. É após a mudança da corte de Caerleon para Camelot que Artur trai os votos feitos em prol da crença antiga, abandonando a bandeira de Avalon e seguindo em frente com seus exércitos para lutar contra os invasores saxões fazendo uso somente de

símbolos cristãos. A rainha Gwenhwyfar, com seus apelos de que sua esterilidade se dava pela ira de Deus diante do fato de Artur levar em batalha símbolos pagãos, convence o rei a abandonar a bandeira da Deusa e a se tornar cada dia mais cristão. Artur, que só recebe esse nome após o batismo cristão, sendo anteriormente chamado pelo nome dado pela mãe após seu nascimento – Gwydion⁵⁴, o brilhante – fora criado em lugares cristãos, primeiro na corte de Uther, onde permaneceu até os seis anos, depois com Sir Ectório, seu pai de criação. Entretanto, quando jovem aceitou ser coroado rei na Ilha do Dragão, participando de rituais pagãos e recebendo as tatuagens de serpente nos braços, antes mesmo da sua consagração cristã. Por mais que temesse estar traíndo o Deus que aprendera adorar ao receber Excalibur de Viviane, o jovem – ao aceitar a espada mesmo com o preço de jurar defender a fé antiga – denota que a sociabilidade cristã recebida não o impedia de participar de práticas pagãs e empunhar espada e bainha que representavam o poder de Avalon. Mas a influência de Gwenhwyfar sobre ele e o peso de se sentir responsável por não dar um herdeiro para a terra são tamanhos que Artur se torna perjuro. Camelot se cristianiza e passa a irradiar essa fé para todo o reino.

Mais do que uma questão de fé, a cristianização da Bretanha representa uma mudança de paradigma no entendimento do feminino. Os homens das tribos bretãs que mantinham a fé antiga e a adoração da Deusa não tratavam suas mulheres como subordinadas. Diferentemente, os cristãos, herdeiros da tradição romana, além de não reconhecerem a existência da Deusa, ainda atribuíam à mulher um *status* altamente negativo. Gorlois, o primeiro marido de Igraine e pai de Morgana, que era muito religioso, explica a condição da mulher na visão dos cristãos de seu tempo ao mostrar preocupação com o futuro da filha.

Morgana talvez deva ser criada num convento de mulheres santas, para que o grande mal herdado do sangue materno não venha a manchá-la nunca. Quando ela tiver idade, pensaremos nisso. Um homem santo me disse, certa vez, que as mulheres herdam o sangue das mães, e que é assim desde os dias de Eva, que é isso o que está no corpo delas, cheio de pecado, e não pode ser superado por uma menina. Mas os filhos herdam o sangue do pai, como Cristo foi feito à imagem de Deus, seu pai. Portanto, se tivermos um filho, Igraine, não precisaremos ter medo de que ele traga em si o sangue do antigo povo maligno dos deuses. (BRADLEY, 1989a, p. 121).

Gorlois dera joias para Igraine na ocasião da descoberta da sua gravidez para

⁵⁴ Gwydion também é o nome dado por Morgana para o filho que teve com Artur, que posteriormente passará a ser chamado, a partir da alcunha recebida dos povos saxões, de Mordred.

premiá-la pela conquista. Ele esperava que ela lhe desse o filho homem que desejava. Porém, pelo fato de a criança nascer mulher, Gorlois indica que a filha Morgana deveria purgar sua dupla condição maligna: carregar o mal herdado de Eva e ter sangue dos antigos a partir da descendência materna. Essa fala também revela um dos deveres mais altos da mulher cristã – além de ser casta, fiar, tecer, cuidar da casa e ser fiel e seguir a fé do marido, ela deveria, em primeiro lugar, gerar filhos homens. É por isso que Gwenthwyfar ansiava por gerar uma criança – sendo altamente relevante o fato de rainha sempre se referir ao filho desejado como “o filho de Artur” indicando que todo o seu desespero por engravidar não se dá pela vontade de ser mãe, mas para cumprir sua obrigação de dar um filho ao rei. A imposição da maternidade é tão forte que Gwenthwyfar chega a pensar que para dar um filho ao rei se sujeitaria até mesmo a enfrentar um parto na noite do solstício do inverno para conseguir cumprir com “o primeiro dever de uma rainha” gerando uma criança que pudesse herdar o trono (BRADLEY, 1989b, p. 270). E, como Artur lhe prometera que quando estivesse grávida poderia lhe pedir qualquer coisa – denotando o mesmo tipo de noção de premiação pelo cumprimento do dever que já foi observado pelo fato de Gorlois ter dado presentes à esposa –, quando Gwenthwyfar finalmente consegue engravidar ela pede em troca que Artur não leve mais em batalha a bandeira de Avalon.

A noção de dever também está presente na vida das sacerdotisas de Avalon, mas isso não deve ser entendido como um ponto em comum entre a vida de ambas uma vez que as obrigações de cada uma são de ordem diversa e representam modos de crença e visão de mundo totalmente opostos. O dever para a adoradora da Deusa abrangia a necessidade de gerar uma filha para servir nos bosques e no templo e, para tanto, a sacerdotisa não poderia se furtar a participar dos ritos de Beltane, cedendo seu corpo para a prática sagrada do Grande Casamento – manifestação da presença da Deusa e do Deus, seu consorte. É por isso que Morgana lamenta que o único filho que teria em sua vida, fosse homem, dizendo que se por um instante sequer desconfiasse que poderia ter uma filha mulher, ela não teria rompido com Viviane e abandonado a Ilha Sagrada, pois o nascimento serviria à Deusa e não aos propósitos da Senhora de Avalon. Os deveres são opostos. Enquanto a mulher cristã deve se deitar somente com o marido e gerar um filho homem para ele, a sacerdotisa, por sua vez, deve entregar seu corpo ao Deus e gerar uma filha para servir em Avalon.

A oposição entre o mundo cristão e Avalon vai ainda mais além. Na Ilha Sagrada, o mando é da mulher. Ali, convivem em harmonia druidas e sacerdotisas, cada qual exercendo seus ritos, porém, a partir das ordens da Senhora. Os druidas possuem uma figura

masculina de poder – o Merlim – o título que ele possui é o de “Mensageiro dos Deuses”, mas as ordens são dadas pela Suma Sacerdotisa, a Senhora de Avalon. Os papéis de conselheiro e de mandante aparecem no relacionamento entre o Merlim Taliesin e Viviane. Por mais de uma vez, Taliesin, sempre representando grande sabedoria em suas palavras, adverte Viviane para não confundir a vontade da Deusa com a sua, ao tomar decisões importantes. Ainda assim, a palavra final é sempre da Senhora. Enquanto o plano terreno em Avalon é de domínio do feminino, o plano divino também, dado que a figura demiúrgica é a Deusa Mãe. Em Camelot, por outro lado, a autoridade é dos homens. A fé que prevalece é o cristianismo, mas não na sua forma mais primitiva, dos primeiros adoradores que buscavam seguir os ensinamentos de Cristo nas ações cotidianas, mas um cristianismo já altamente institucionalizado e dotado de estruturas hierárquicas rígidas e dogmas e ritos definidos. Ao contrário do matriarcado de Avalon, em Camelot, o patriarcado cristão é a religião dos homens civilizados.

Essa diferença bem marcada entre ambos os espaços representa mais uma das estratégias de Bradley para proceder em seu revisionismo crítico da tradição literária ocidental. A Ilha de Avalon já era citada nas histórias arturianas, contudo, como esse espaço corresponde a uma influência celta, ele sempre apareceu nesses textos de maneira mais velada e através de alusões, como sendo meramente um lugar sobrenatural, idílico e longínquo, para onde Morgana leva Artur agonizante para hibernar e um dia retornar ao mundo dos homens. Bradley se apropria de Avalon para retomar os aspectos do druidismo que estão na origem da lenda, e, também, para inserir na história as figuras das sacerdotisas de Avalon de modo interligado à figura da Dama do Lago, que já aparecia, mas com um estatuto incerto na tradição. A partir disso, a escritora não só *re-visa* o papel da mulher nos episódios míticos arturianos, como cria novos mitos e significações que não se dissociam da ação e importância das mulheres da narrativa.

Camelot, bem como toda a Bretanha, passa pela transição de modelos religiosos, que acompanha mudanças na organização da sociedade. A fé cristã se estabelece a partir da concepção de um pai que está no céu enquanto a fé antiga é telúrica e remete à figura da Grande Mãe, que está vinculada com a imagem da Mãe-Terra e “a magia da mãe e a magia da terra são a mesma coisa”, pois “a personificação da energia que dá origem às formas e as alimenta é essencialmente feminina” (CAMPBELL, 1990, p. 177). No romance, uma nova dimensão de consciência e atuação da mulher é desenvolvida a partir da figura do divino no aspecto feminino. As adoradoras da Deusa não aceitam passivamente obedecer às ordens dos homens. Elas tramam, conspiram, lutam e morrem por seus ideais e pela manutenção de

sua crença. Com isso, o uso do elemento mítico de maneira palimpsestosa – raspando os sentidos pré-existentes da tradição bem como reescrevendo no texto novos mitos em torno do feminino – é uma das técnicas empreendidas na narrativa que garante a *re-visão*.

O modo de relação com o sagrado no paganismo de Avalon e no cristianismo de Camelot apresenta diferenças importantes no romance. Isso vai além da oposição entre feminino e masculino, mas é uma das estratégias existentes que permite fomentar tal confronto. Como anteriormente citado, por várias vezes a crença cristã é descrita por diferentes personagens, como sendo uma fé mais simples, e por isso, de maior facilidade de ser assimilada pelo povo comum. Sem a complexidade simbólica dos mistérios antigos, mas também, sem uma conexão direta com a divindade através das práticas religiosas, os ritos cristãos denotam, assim, um caráter de imitação dos atos exemplares de Cristo, como é o objeto dos ritos tradicionais, porém, tais gestos não geram a sensação da presença do sagrado no plano terreno. Há uma repetição ritual dos atos dos ancestrais – sobretudo de Cristo – mas o *imitatio dei* não fomenta a manifestação do divino no presente. Mesmo se reconhecermos a busca de conexão com o numinoso na prática dos sacramentos cristãos – ainda que ela não forneça o senso de união com o divino – a ação de maior vulto dos padres ao longo da narrativa é a de promover pregações morais a partir do texto bíblico, gerando um modelo exemplar não pela imitação dos atos sagrados, mas a partir da interpretação que os padres fazem da bíblia. Essas práticas do clero cristão se distanciam muito do mito vivo evocado em Avalon. O patriarcado cristão sente o divino como abstração, e, em suma, não há um transcender dos crentes.

Para as sacerdotisas e os druidas de Avalon tudo – desde atos rituais complexos até coisas do cotidiano, como a abstenção do consumo de carne vermelha e de outra bebida que não a água do poço sagrado e pedir permissão aos deuses quando fosse necessário colher algo do solo da Mãe – abrange o sagrado e conecta o ser com o divino. É por isso que Morgana, quando abandona Avalon e deixa de lado não só o espaço sagrado, mas também os hábitos de sacerdotisa, passando a viver uma vida mundana como dama de companhia da rainha Gwenhwyfar, perde a conexão com a Deusa e vê as portas de Avalon se fecharem para ela, pois deixa de ser capaz de abrir as brumas e entrar na Ilha Sagrada. Para conseguir voltar ela teve, primeiro, que se reconectar com os fluxos naturais, voltar a conhecer as linhas de força presentes no mundo humano, reaprender a contar o tempo dos movimentos solares, dos equinócios e solstícios, e teve que sentir tudo isso de volta não só na mente, mas no sangue – algo que demorou anos para acontecer. Só assim, poderia voltar a comungar da presença da Deusa e recuperar tudo o que jogara fora.

Vemos, desse modo, que a função que o mito desempenha para os adeptos da fé antiga não é a mesma que para os cristãos. A concepção do universo mítico em Avalon alinha-se ao modo como as sociedades tradicionais encararam o mito ao longo da história. O sagrado preenche todos os aspectos da vida, tais quais a alimentação, o casamento, o trabalho, a educação, a arte e a sabedoria (cf. ELIADE, 2016, p. 13). Por outro lado, a ausência de contato com o sagrado nos ritos cristãos é atestada por personagens tanto cristãos como não cristãos. Lancelote, que passa boa parte da vida sem conexão real com Deus ou deuses, conta para Morgana que partira na busca do Graal sem convicções de que o encontraria, mas sabia que algo santo ocorrera em Camelot no dia em que todos viram o objeto. E é enfático ao afirmar para a prima que pela primeira vez na vida sentira que “havia um Mistério, em algum lugar além da vida” (BRADLEY, 1989d, p. 210-211). Até mesmo Gwenhwyfar, que era uma cristã genuína, só sentiu a presença real de Deus pela primeira vez em toda a sua vida durante a Páscoa e o episódio da manifestação do Graal.

A aparição do sagrado durante a apresentação do cálice é entendida tanto por Lancelote como por Gwenhwyfar como sendo relacionado com a fé cristã. A rainha sabia que aquele era um dos objetos que o Merlim Kevin havia trazido de Avalon para entregar ao bispo Patrício, mas, quando Artur disse que pensava ser possível que a visão tivesse sido fruto da magia de Kevin, a rainha não duvidou nem por um instante que o que vira tinha sido um anjo e talvez a presença da própria Virgem Maria. Depois do acontecido, a vinculação do fato sobrenatural com Cristo é reforçada pelos padres – eles passam a contar histórias de que o cálice era a verdadeira taça em que Cristo bebera na última ceia. Porém, como será apontado adiante, tal acontecimento resultou da aparição da Grande Mãe para a humanidade e não do Pai Cristão. Assim, vemos que nem mesmo uma personagem tão crente em Deus, como Gwenhwyfar, conseguiu alcançar o contato com o divino através de sua prática cristã, indicando como essa fé não fomenta uma transcendência efetiva – o que é totalmente diverso do que ocorre com as sacerdotisas da Deusa, pois elas vivem o transe e entram em contato com o divino por meio do rito⁵⁵.

É importante, também, levar em consideração que os mitos representam no romance uma forma ativa de organização social tanto para os cristãos como para Avalon e o povo antigo. As festas religiosas marcam o calendário anual seja a partir das comemorações cristãs relacionadas à vida de Cristo, como a Páscoa e o Pentecostes⁵⁶, como nas

⁵⁵ Isso pode ser observado a partir desse mesmo episódio, pois é Morgana quem, tomada pela Deusa, carrega o vaso sagrado diante da corte de Artur.

⁵⁶ Artur reunia seus vassallos nas comemorações de Pentecostes e fazia a sagração dos jovens cavaleiros.

ocorrências de solstício e equinócios, celebradas pelos pagãos. Vemos que nas duas formas de fé o tempo sagrado não se pauta somente na comemoração de um acontecimento mítico primordial, mas na sua reatualização, o que é equivalente aos usos que o mito possuía nas culturas antigas no que concerne ao elemento temporal (cf. ELIADE, 2010, p. 73). A diferença estabelecida é que em Avalon a reatualização não é só celebrada, mas há responsabilidade humana ao longo do processo mítico-ritualístico.

A composição dos líderes religiosos tanto de Avalon como do cristianismo ocorre em uma relação hierárquica. A figura cristã de maior vulto na narrativa é o bispo Patrício, conselheiro de Artur recém-chegado na Bretanha após participar do processo de cristianização da Irlanda. Outros clérigos que aparecem são os padres vassallos dos castelões de Artur. Na Ilha Sagrada, de maneira diversa, a autoridade feminina maior é a Senhora, seguida das sacerdotisas já consagradas e daquelas que estão em treinamento e ainda não passaram pela iniciação nos Mistérios. Além disso, há também o Merlim e os demais druidas. Enquanto os padres são responsáveis por interpretar as mensagens bíblicas para os cristãos, a casta sacerdotal de Avalon faz a mediação entre os Mistérios e o povo comum. Viviane, a Senhora, afirma mais de uma vez que “todos os deuses são um e todas as deusas são uma” – noção que as sacerdotisas e os druidas aprendem desde o começo do treinamento que recebem. Ainda assim, ela reconhece que o povo das tribos, que adoram a Deusa, precisa de símbolos e objetos que façam a ligação entre o numinoso e o mundo terreno. Em suma, entre os seguidores da fé antiga há uma casta sacerdotal que não precisa por si mesma de símbolos, mas faz uso deles, pois é necessário para o povo comum. Por outro lado, entre os cristãos os ritos não fazem a conexão com o divino, e, desse modo, tanto o povo como os clérigos – que são responsáveis por gerarem a interpretação da Bíblia, ainda que não se mostrem capazes de desenvolverem pensamentos e argumentação sofisticados – não partilham do sagrado em vida.

No final da narrativa, quando a invasão saxã triunfa e Artur é morto pelo próprio filho, Morgana visita o túmulo de Viviane em Glastonbury e percebe que a crença no divino feminino e a fé em Cristo não são totalmente incompatíveis. Ela descobre que, mesmo a despeito de todos os temores que teve, a Deusa não desaparece do mundo, mas adquire uma nova forma de representação a partir da imagem da Virgem Maria, a Mãe de Cristo. No convento de Glastonbury, o altar principal era de Deus, porém, havia, também, um pequeno aposento lateral, a capela das irmãs. Ali “havia flores, braçadas de botões de flor de macieira diante da estátua de uma mulher com um véu, coroada por um halo de luz; e, em seus braços, ela carregava uma criança”. Percebendo a presença do sagrado “Morgana

respirou, trêmula, e baixou a cabeça diante da Deusa” e uma jovem noviça contou sobre o lugar.

Aqui temos a Mãe de Cristo, Maria Santíssima. Deus é tão grande e terrível que sempre sinto medo diante de Seu altar, mas aqui na capela de Maria, nós, que fizemos votos de castidade, podemos considerá-la nossa Mãe também. E, veja, aqui temos as pequenas imagens dos santos, Maria que amou Jesus e lavou-lhe os pés com seus cabelos, e Marta, que cozinhou para ele e brigava com sua irmã quando ela também não o fazia. Gosto de pensar em Jesus quando ele era um homem real, capaz de fazer tudo pela mãe, quando ele transformou água em vinho nas bodas, pois assim não haveria tristeza porque não havia vinho para todos. E aqui está a velha imagem que o bispo nos deu, de seu país natal... um de seus santos, seu nome é Brígida... (BRADLEY, 1989d, p. 294).

Morgana sabia que Brígida não era uma santa cristã, mas a Deusa como era adorada na Irlanda. Apesar de renovada, a Mãe permanecia cultuada no mundo. Por isso, mesmo estando numa igreja cristã ela fez uma prece sincera. Ali, onde o divino feminino continuava existindo, Morgana descobriu que o véu que separava os mundos era tênue. Avalon não desaparecia totalmente do mundo, apenas se deslocava.

Essa descoberta, feita por Morgana, salienta a distância existente entre os ensinamentos de Cristo e os padres com o seu discurso misógino. Ao se institucionalizar, o cristianismo absorveu muito da misoginia que já estava presente em povos e momentos anteriores – e que não é relacionada com a figura de Jesus. Buscando as origens da forte misoginia presente no período medieval, Pedro Louzada Fonseca aponta que as razões remontam tanto à antiga lei judaica como no “crepúsculo da cultura grega”, com escritores e pensadores como Hesíodo, Ovídio e Aristóteles (2012, p 170).

O Velho Testamento traz uma visão muito negativa do feminino ao incriminar Eva pela Queda e pelo Pecado Original. Como resultante desse discurso de culpa, esperava-se manter a mulher em estado de passividade perante o masculino (cf. FONSECA, 2012, p. 180). A mitologia cristã se pauta na premissa da subserviência feminina. Essa concepção prega a mulher como frágil e dependente do homem – um ser incapaz de dirigir a sua própria vida. A afirmação bíblica de que a mulher saiu de uma parte do homem auxilia no reforço do postulado de submissão do feminino: primeiro ao pai, depois ao marido. O mundo romano pré-cristão experimentou uma organização familiar pautada em padrões de autoridade masculina. Isso foi mantido com a conversão do império ao cristianismo, pois a organização familiar cristã sempre se pautou em estruturas patriarcais.

Em *The Mists*, desde o início de sua fala, Morgana deixa claro que seu problema não

era com o Cristo, mas com as práticas patriarcais dos padres que deturpavam os ensinamentos de Jesus em prol de concepções de mundo misóginas. Como durante o processo de institucionalização da Igreja, cristianismo e patriarcalismo se entrelaçaram e a voz de autoridade para falar das coisas do mundo e do divino passou a ser exclusivamente a masculina, a sacerdotisa sentiu a necessidade de dar voz ao feminino. Mais que isso, Morgana contou o modo pelo qual a fé cristã ressignificou a figura da Mãe, em vez de destruí-la. A sacerdotisa dá a ver que os sentidos do sagrado feminino foram transformados em prol de uma nova ordem social. O projeto feminista desenvolvido no romance traz, desse modo, a figura da Deusa Mãe para perto da cultura ocidental – que se alicerçou em bases cristãs. Mais que isso, Bradley, que na composição do romance também recuperou os mitos antigos em torno do feminino, também desvinculou na narrativa o mito cristão da mulher enquanto relacionada ao pecado original.

Não há acaso em um texto literário. A *re-visão* e reconstrução dos mitos arturianos feitos por Bradley em *The Mists*, bem como o desenvolvimento da consciência feminina nas personagens e da figura da Deusa Mãe, fazem com que a escritora se insira no universo mítico presente no ciclo arturiano e o altere. Há uma apropriação e modificação do coletivo e a adição de novos elementos aos mitos presentes na Matéria da Bretanha – que se torna individualizada pelo escritor. Estudar o resultado da *re-visão*, desse modo, permite não só compreender mais sobre a tradição, mas também, relacionar a nova narrativa com o seu momento de produção. Para tanto, é importante que se faça não só a análise do modo como se dá tal apropriação do que já existe e os novos sentidos criados para isso, bem como levar em consideração, também, os elementos míticos inéditos que são forjados e inseridos pela autora na tradição.

4.4 Redizendo o dito: o subtexto patriarcal *re-visto*

Muitos episódios que Bradley retira da tradição e transforma a partir da sua *re-visão* efetuam um diálogo explícito com *Le Morte D'Arthur*, de Malory. Um desses acontecimentos é o da entrega de Excalibur e da bainha encantada pela Dama do Lago. Na versão de Malory, Merlin leva o rei até um lago e ele vê um braço vestido de branco com a espada na mão, bem ali no meio. Depois, aparece uma donzela andando sobre as águas e o mago explica que ela era a Dama do Lago e, caso Artur lhe falasse gentilmente, ela lhe daria a arma. Artur faz o pedido e a Dama diz que o atenderia desde que o rei lhe promettesse um

favor para o futuro. Quando Artur jura, a donzela indica que eles deveriam subir num barco ali presente e remar até onde estava a espada e o rei deveria tomá-la junto com a bainha que estava junto a ela. Depois, Merlin pergunta: “Que mais vos agradou, a espada ou a bainha?”. Artur responde que tinha gostado mais da espada, então, é advertido pelo mago: “Sois desavisado, pois a bainha vale por dez espadas, já que enquanto a tiverdes convosco não perdereis sangue nem sereis ferido com gravidade; por isso guardai sempre a bainha convosco e guardai-a bem” (MALORY, 1993a, p. 71-72). Algum tempo depois, ele torna a avisar: “Senhor, cuidai de bem guardar a rainha de Excalibur, pois não perdereis gota de sangue enquanto a bainha vos estiver à cinta, ainda que fiqueis coberto de feridas” (MALORY, 1993a, p. 97). Nota-se que a presença de uma mão sobrenatural que segura Excalibur indica que o episódio remete a um elemento não cristão da lenda. A Dama do Lago, dona da espada, consente em entregá-la para Artur, contudo, é Merlin quem leva o rei até o encontro do lago e o adverte sobre a importância da bainha.

Em *The Mists*, Excalibur é uma das Sagradas Insígnias dos druidas, guardadas em Avalon desde que os romanos incendiaram os bosques sagrados da Bretanha. Quatro eram elas: o prato, a copa, a espada e a lança. Representavam os quatro elementos da natureza, “o prato de terra, a copa de água, a espada de fogo e a lança de ar” (BRADLEY, 1989a, p. 126). O objeto, dessa forma, não só remete ao sobrenatural, mas é vinculado com Avalon e com a Deusa. Mais que isso, Viviane, a Senhora do Avalon, planeja dar a espada para Artur – “uma espada lendária, que nunca foi manejada por um herói vivo” (BRADLEY, 1989a, p. 252) – em troca de que ele jure ser fiel a Avalon. Após a coroação de Artur perante o povo das tribos, na Ilha do Dragão, e a realização do Grande Casamento com a terra, ele é levado diante da Senhora, em Avalon, e a espada lhe é ofertada.

A espada das insígnias sagradas dos druidas. Jurai-me agora, Artur Pendragon, rei da Bretanha, que quando usardes a coroa, tratareis com justiça tanto os druidas como os cristãos, e que sereis guiado pela magia sagrada dos que vos colocaram nesse trono. [...] Artur, jurai. Com esta espada em vossa mão, não haverá chefe ou rei, pagão ou cristão, que se vos oponha. Mas esta espada não se destina a um rei que ouça apenas os padres cristãos. (BRADLEY, 1989a, p. 272).

Quando Artur jura e Excalibur é entregue a ele, Viviane pergunta se gostava mais da espada ou da bainha e o rei responde que a bainha era bela, mas, por ser guerreiro preferia a espada. A Senhora o aconselha,

Mesmo assim, tende sempre a bainha junto de vós, foi feita com a magia de Avalon. Enquanto tiverdes a bainha, mesmo se fordes ferido, não sangrareis a ponto de vossa vida correr risco. Ela foi feita com encantamentos de sangue. É algo raro, precioso e mágico. (BRADLEY, 1989a, p. 273-274).

A fala de Viviane pode soar como idêntica à fala de Merlin na tradição, contudo, é de grande importância que dessa vez seja uma mulher a detentora da palavra e da autoridade. O poder de dar ou não a espada é da Senhora de Avalon. Além disso, não só é uma mulher quem dá o objeto para o rei e lhe diz para manter sempre perto de si a bainha, mas é Morgana quem faz o artefato mágico com seu próprio sangue, canalizando o poder da Deusa, como ainda será dito. Excalibur une Artur a Avalon para além do nascimento. Para receber a espada, ele se compromete a ser fiel à Ilha Sagrada e a governar com justiça tanto para os seguidores de Cristo como os da Deusa. A bainha que ele recebe emana o poder da Grande Mãe. Em suma, o episódio é ressignificado e no novo sentido criado, a importância dada é integralmente das mulheres – seja no plano divino ou terreno.

Ainda em relação a esses dois objetos mágicos, em *Le Morte D'Arthur*, Morgana faz uma bainha falsa e rouba a verdadeira para dar para o cavaleiro Accolon, que era seu amante. Fugindo, ela se transforma em pedra e escapa da ira do rei passando a tramar que ele fosse morto após não ter mais ao seu favor a magia de não sangrar em luta. Em *The Mists*, Morgana não só faz a bainha original, mas, tempos depois, cobra do irmão o juramento feito por ocasião do recebimento de Excalibur, após o rei dar ouvidos à esposa e baixar as bandeiras de Avalon em batalha, tornando-se, dessa forma, perjuro. Ela aponta a hipocrisia dele ao aceitar não carregar mais os símbolos da Deusa, mas manter consigo a espada sagrada dos druidas. Como o rei se recusa a entregar a arma, dizendo que se a Deusa quisesse a sua espada de volta ela deveria ir tomá-la de suas mãos, a sacerdotisa – que não consegue retomar o objeto pois “de alguma forma que Morgana mal compreendia, Excalibur confundira-se com a alma de Artur e a essência de sua realeza” (BRADLEY, 1989d, p. 132) – retoma a bainha e foge, atirando-a em um lago e depois se esconde na floresta. Morgana fala sobre como a perseguição que sofreu de Artur e o desaparecimento dela se tornam fatos sobrenaturais no falatório do povo.

Anos mais tarde, ouvi a história de como eu tomara a bainha através de bruxaria, e como Artur me perseguiu com uns cem cavaleiros, eu também com cem cavaleiros mágicos à minha volta; e quando Artur se aproximou de mim, transformei-me e a meus homens em pedra [...]. Mas não foi assim. Não passou disso, pois o pequeno povo pode esconder-se nas florestas e tornar-se parte de uma árvore ou sombra, e naquele dia eu era

um deles, como me haviam ensinado em Avalon. (BRADLEY, 1989d, p. 135).

Morgana desmistifica a imagem que a tradição criou dela e que ela conhece por meio da Visão. O sucesso da fuga se deu em virtude dos ensinamentos obtidos em Avalon, que permitiram que a sacerdotisa se conectasse com a natureza circundante e não fosse vista por Artur. Não se trata do roubo de um objeto mágico por ambição e fuga por artes de feitiçaria, mas de retomar a bainha que ela mesma fez para o irmão a fim de que ele se mantivesse saudável para governar em prol dos interesses da Ilha, algo que Artur havia jurado fazer, mas que não cumpriu. Outra passagem da narrativa em que Morgana desarticula a noção de que ela conseguia feitos sobrenaturais por artes de feitiçaria é sobre as alusões de que ela se mantinha sempre jovem, por ser uma fada. Morgana explica que quando ela voltou dos dias que passou no Castelo Chariot, nas dependências do Reino Encantado, descobre que no mundo dos homens anos haviam se passado. Ela calculava ter estado entre cinco a 13 dias no País das Fadas, porém, ao voltar, constatou que cinco anos haviam se passado no mundo dos homens. Com isso, como para ela o tempo correu mais devagar do que para os outros – o que também passou a valer para Avalon quando a Ilha Sagrada se separou mais e mais do mundo dos homens, passando a ter uma passagem do tempo diferenciada – ela envelhecia mais lentamente.

Outro episódio da tradição arturiana que é ressignificado em *The Mists* consiste na aparição do Graal. Na versão monástica da história, associado à paixão de Cristo, ele “é o cálice da Última Ceia, o cálice que recebeu o sangue de Cristo, quando este foi retirado da Cruz” (CAMPBELL, 1990, p. 205) e representa a descida do Espírito Santo no mundo dos homens. Porém, na nova versão, há um deslocamento significativo de sentidos atribuídos ao Graal e a sua manifestação. O objeto é, na verdade, uma das sagradas insígnias dos druidas de Avalon – assim como Excalibur – e representa o “cadinho de Ceridwen”, o vaso sagrado da Deusa (BRADLEY, 1989d, p. 161). É pelo fato de o vaso sagrado ser um objeto relacionado com Avalon e com a adoração da Deusa que ocorre a indignação das sacerdotisas quando o Merlim Kevin – sucessor de Taliesin – rouba as sagradas insígnias do seu repouso na Ilha Sagrada e as entrega aos serviços do bispo Patrício e da fé cristã. Morgana, ao constatar que Kevin instruíra o bispo a usar o objeto para invocar o Deus cristão, adianta-se e chama pela Deusa –oferecendo-se como canal para sua aparição – a fim de não permitir que a profanação se efetivasse.

O cálice da Deusa, oh, Mãe, é o cadinho de Ceridwen, onde todos os homens são nutridos e de onde todos os homens retiram as coisas boas deste mundo. Chamaram a Deusa, oh, vocês, padres obstinados mas ousariam enfrentá-la se ela para aqui viesse? Morgana cerrou as mãos na mais fervorosa evocação de sua vida. Sou sua sacerdotisa! Usem-me, peço, como quiserem!

Sentiu o poder invadi-la, sentiu crescer, crescer, conforme ele lhe fluía através do corpo e da alma e a preenchia, ela não tinha mais consciência das mãos de Raven a segurá-la, a presença sagrada tomara-a como se fosse um cálice cheio de vinho sagrado... Adiantou-se e viu Patrício, que, petrificado, recuou diante dela. Nada temia e embora soubesse que seria a morte tocar as Sagradas Insígnias sem estar preparado ela se perguntou em um canto remoto de sua mente mal desperta: Como conseguiria Kevin preparar o bispo? Traíra esse segredo também?

Mais tarde, ouviu alguns dizerem que tinham visto o Cálice Sagrado sendo carregado ao redor do salão por uma donzela vestida com brilhante veste branca; outros disseram que tinham ouvido apenas um terrível vento devastador encher o salão e um som de várias harpas. Morgana só sabia que levantara o cálice entre as mãos, vendo-o brilhar como faiscante jóia, um rubi, um coração vivo e pulsante entre suas mãos... (BRADLEY, 1989d, 161).

Após encarnar a Mãe e tomar a taça nas mãos e dar de beber aos presentes Morgana recolocou o objeto no altar e, juntamente com a sacerdotisa Raven, fez a magia que fez com que as três insígnias de Avalon ali presentes – o cálice, o prato e a lança – se deslocassem de volta para Avalon. Com o desaparecimento, os cavaleiros que haviam sentido a presença sagrada passam a se prontificar a partir na busca ao Graal. Ainda assim, é relevante observar que a missão em demanda do Graal ocorre mais por ociosidade dos cavaleiros – que já não viviam muitas aventuras após pacificar a costa bretã dos ataques saxões – do que por fé genuína. Uma exceção à regra foi Galahad, que era verdadeiramente crente. Mais de uma vez as personagens manifestam que o cristianismo se tornou a religião de pessoas civilizadas da Bretanha, e a aderência, então, à Busca se dá pelo costume, e não propriamente por fé.

Em *The Mists*, o cálice não só é um objeto pagão, como a manifestação do divino se dá com a presença da Deusa e não do Deus. Isso reforça o que já foi exposto sobre existir no romance uma dicotomia entre, de um lado, Avalon e o mito em íntima relação com a experiência e as vivências cotidianas, e, de outro, o cristianismo e um divino apartado do mundo. A manifestação do Graal, que é entendida pelos cristãos como uma vivência de comunhão com o Deus cristão foi, na verdade, um acontecimento relativo à figura da Grande Mãe. A busca do objeto, que na Matéria da Bretanha sempre se relaciona com a busca pelo Espírito Santo, é, de fato, uma dispersão dos cavaleiros causada pela aparição da Mãe, que é chamada por Morgana para vingar os desmandos cristãos. Um dos objetos e

acontecimentos mais sagrados da cristandade deriva da Grande Deusa e causa a desintegração da Távola Redonda e o enfraquecimento do reinado de Artur.

Por meio dos episódios citados é possível identificar uma mudança de paradigma importante em *The Mists* em relação à tradição. Os episódios são os mesmos, porém, os significados criados são de ordem diversa. Nas versões tradicionais – como *Le Morte D'Arthur* – o poder emana de Deus e a mulher não age por si mesma. Sem liberdade de escolha e tendo habilidades sempre relacionadas com o demônio, são seres secundários, a mercê dos cavaleiros. No revisionismo efetuado em *The Mists*, não cabe o protagonismo ao homem. Artur não é o rei escolhido que retira uma espada lendária da pedra, mas um jovem que nasce a partir de um nascimento planejado pela Senhora de Avalon e que recebe dela Excalibur a fim de servir à Deusa Mãe. A magia é feminina, bem como o poder de tramar os acontecimentos importantes. Ainda que sejam os homens que desempenhem o papel de atores nos processos sociais, são as mulheres quem estão nos bastidores e movimentam as conspirações que os impulsionam. Nem mesmo a demanda feita em nome do Espírito Santo é fruto de uma manifestação genuinamente do sagrado masculino.

4.5 Criando uma nova tradição: as contribuições de Bradley ao universo mítico arturiano

O mito sempre traz o sistema de valores do grupo. Como aponta Joseph Campbell, há uma grande importância da realidade social de um povo na relação com os seus mitos. Uma comunidade caçadora entenderá a figura da mulher e a divindade no aspecto feminino de uma forma bastante diversa da de um grupo que depende da agricultura e, portanto, valoriza em larga escala questões relativas à fertilidade (cf. CAMPBELL, 1990, p. 108). Em *The Mists*, a valorização e o protagonismo do feminino não se efetivaram somente através da *re-visão* de episódios míticos existentes na tradição, mas também, por meio da criação de novos mitos relacionados ao sagrado feminino e à ação das personagens mulheres, sobretudo as sacerdotisas de Avalon.

A preparação das sacerdotisas e a sua posterior esfera de ação no mundo dos homens interferem amplamente no desenvolvimento dos acontecimentos da Bretanha ao longo da narrativa. Além disso, todos os episódios míticos que figuram como novas inserções que *The Mists* traz para o ciclo arturiano – com exceção de Morgause e de sua magia e ação em Lothian – relacionam-se com as servas da Deusa. Em primeiro lugar, é interessante levarmos em conta o treinamento de uma sacerdotisa de Avalon, que é sintetizado na fala de

Morgana.

Sete vezes veio e passou a véspera de Beltane; sete vezes os invernos nos fizeram tremer de frio. A Visão veio com facilidade, Viviane dizia que eu nasci sacerdotisa. Não era tão fácil fazê-la vir quando eu queria e só quando eu queria, e fechar-lhe as portas quando não era conveniente que eu visse. As pequenas magias é que eram mais difíceis, forçando a mente a caminhar pela primeira vez por trilhas desconhecidas. Invocar o fogo e provocá-lo à vontade, fazer baixar as brumas e cair a chuva – tudo isso era simples, mas saber quando fazer chover ou provocar a bruma e quando deixar tudo nas mãos de Deus, não era tão simples. Havia outras lições que meu conhecimento da Visão não tornava mais fáceis: as ervas, as artes de curar, as longas canções das quais não se podia nunca escrever sequer uma palavra [...]. A mais difícil de todas talvez fosse a lição de olhar para dentro de mim mesma, sob o encanto das drogas que separavam a mente do corpo, doente e nauseado, enquanto a mente voava livre, superando os limites do tempo e do espaço, e ler nas páginas do passado e do futuro. (BRADLEY, 1989a, p. 186).

Mais do que lidar com a magia e aprender a guardar os ensinamentos na memória, já que eles não deveriam ser registrados por escrito, a sacerdotisa deveria ser capaz de desenvolver a habilidade de reconhecer não só como agir, mas quando agir. Depois, findado o período de aprendizagem dos Mistérios, ela recebia a tatuagem de meia-lua, na testa, e passava por dois anos de voto de silêncio, servindo à Senhora. Por fim, ocorria o teste, que representaria a aceitação da Deusa – ser levada para fora de Avalon e ter que, sozinha, conseguir ser capaz de recitar os encantamentos sagrados e regressar para a Ilha Sagrada, separando as brumas. Aquelas que não conseguiam voltar eram lamentadas como mortas, mas só poderiam retornar para Avalon se fossem capazes de entrar por si mesmas. É por isso que Morgana, após passar vários anos vivendo uma vida mundana na corte de Artur, não é capaz de abrir as brumas e penetrar em Avalon ao tentar voltar para a Ilha, pois a Deusa a rejeitara, punindo a sua fuga anos antes. Somente muito tempo depois, e após anos de esforço para se reconectar com as rotas lunares e os ciclos da natureza, restabelecendo os ritos antigos e tornando-se a grande Senhora em Gales e voltando a assumir a condição de sacerdotisa, é que Morgana estava autorizada a voltar sozinha para Avalon, levando consigo a jovem Nimue para servir na Ilha Sagrada.

Como já dito, ao longo de *The Mists*, há uma dicotomia entre o mito vivido e o mito só celebrado. Um exemplo pode ser compreendido por ocasião da coroação de Artur, na Ilha do Dragão. Antes de ser coroado pelo bispo, no rito cristão – numa missa sem um contato verdadeiro com o transcendente – Artur teve que ser posto à prova em um ritual arcaico, em que atos ancestrais são repetidos. O povo pequeno, adepto da fé antiga, precisava de seus

símbolos e Artur teve que desempenhar a prática perigosa da Caça ao Gamo, para ser aceito pelas tribos bretãs e pelos povos pictos que não viviam sob regras cristãs. As tribos, o “povo pequeno”, também eram compostas de pessoas comuns, mas, ao contrário dos cristãos, adoravam aos deuses antigos e mantinham práticas rituais ancestrais. Os druidas e sacerdotisas de Avalon compunham uma casta superior que estudava os Mistérios por muitos anos, depois se tornavam aptos para efetuar os ritos e promover a manutenção das práticas religiosas.

Na caçada ao gamo, Artur e também Morgana – desempenhando a função de Donzela Caçadora, que estimula o macho a sair para a luta – participam de uma prática não só antiga, mas de simbolismo simplificado. Viviane havia explicado para Morgana a simbologia arcaica do ritual da caçada e da união da Deusa e do Deus.

Nos velhos tempos, muito antes que a sabedoria e a religião dos druidas chegassem até nós, oriundas dos templos afundados no continente ocidental, o povo encantado – do qual eu e você fazemos parte – vivia aqui às margens do mar interior, e antes de aprender a plantar a cevada e colhê-la, vivia de coletar os frutos da terra e da caça ao gamo. Naqueles dias, não havia rei entre eles, apenas uma rainha, que era sua mãe, embora ainda não tivessem aprendido a considerá-la a Deusa. E como viviam da caça, sua rainha e sacerdotisa aprendeu a chamar os gamos e a pedir aos seus espíritos que se sacrificassem e morressem pela vida da tribo. Mas o sacrifício deve ser retribuído com sacrifício – os gamos morriam pela tribo, e um dos homens da tribo tinha, por sua vez, de morrer pelo gamo, ou pelo menos correr o risco de que o gamo lhe tirasse a vida em troca da sua, se assim o desejasse. Dessa maneira, mantinha-se o equilíbrio. (BRADLEY, 1989a, p. 227-228).

Viviane segue explicando que a mãe da tribo escolhia seu esposo e a ele nada era negado, depois, ocorria a caçada. Porém, com a mudança dos tempos e a prática da agricultura a ameaça da extinção pela fome havia acabado e “Só em momentos de grande perigo a tribo exige um líder assim” (BRADLEY, 1989a, p. 229). Diante da ameaça saxã, um homem deveria ser posto à prova segundo o rito antigo, para poder ser aceito pelo povo das tribos, pelos pictos e por Avalon, e se sobrevivesse seguiria para o Beltane, Grande Casamento. Morgana, educada em Avalon e acostumada a sentir o poder da Grande Mãe, já que cabia às sacerdotisas desempenharem o papel de encarnação da Deusa nos rituais e festivais, como Beltane, sentiu repugnância e estranhamento diante de partes do que teve que desempenhar nessa prática de imitação dos atos ancestrais, já que os rituais em Avalon eram altamente organizados e hierárquicos. Diante do rito antigo, “um rito para a renovação da fertilidade das colheitas e da terra, e dos ventres das mulheres da tribo” (BRADLEY, 1989a, p. 280),

que sentiu como sendo bárbaro e selvagem, com sangue e gordura de gamo, Morgana “olhava com espanto e um vago desprezo aqueles símbolos de um mistério ainda mais antigo” (BRADLEY, 1989a, p. 232) e pensou que deveria estar louca por ser uma princesa e sacerdotisa da linha real de Avalon, instruída pelos druidas, “ali pintada como uma selvagem, cheirando a sangue fresco, submetendo-se àquela pantomima bárbara...” (BRADLEY, 1989a, p. 237). Mas, apesar do preconceito, ela também foi capaz de reconhecer o poder presente no ato e descobriu no jovem a presença do Deus Galhudo e a força da Deusa em si mesma.

A explicação de Viviane torna possível entender o ritual de caça ao gamo como equivalente às formas das sociedades tradicionais encararem o universo mítico e sagrado, pois, nessas culturas o mito é prospectivo, ele sempre se refere a um momento primordial, que não é localizado no tempo e ocorre em um passado extremamente recuado, mas que reflete no presente (cf. GRASSI, [s/d], p. 118-119). Na sequência, a realização de Beltane também remete ao modo de vida dos antigos e o *imitatio dei*, uma vez que “a orgia ritual em favor das colheitas também tem um modelo divino: a hierogamia do deus fecundador com a Terra-Mãe” (ELIADE, 2010, p. 122). Após triunfar na caça, incentivado pela sacerdotisa que encarnava a Donzela Caçadora, Artur, representando o Deus, deveria se deitar com a jovem e representar a hierogamia – casamento da Deusa com o Deus fecundador. Vencido o desafio da caça ao gamo e consumado o Grande Casamento com a Deusa, era chegado o momento dele receber nos pulsos as tatuagens de serpentes, indicando seu comprometimento com o povo e a fé antigos.

Após o Grande Casamento, Morgana – grávida de Artur, ainda que sem o saber – é escolhida por Viviane para fazer para ele a bainha sagrada com todos os encantamentos e a magia de Avalon para resguardar a sua vida, evitando que seu portador perdesse sangue em combate. Assim, na luta pela segurança da Bretanha, bem como havia uma tarefa para o guerreiro, também havia outra para a sacerdotisa. Em transe, tendo diante de si as Sagradas Insígnias de Avalon e bebendo apenas água do poço, ela, que possuía – após Beltane – um vínculo ainda maior com o irmão, canalizou o poder da Deusa e teceu o objeto sagrado misturando ao trabalho o seu próprio sangue.

Deusa! Grande Corvo! O sangue foi derramado sobre esta bainha para que nenhum outro tenha que escorrer sobre ela, quando for posta em combate. [...] Bordou uma lua de cornos, de modo que a Deusa sempre vigiasse a espada e protegesse o sangue sagrado de Avalon. Estava tão envolvida pelo silêncio mágico, que todos os objetos sobre os quais seus olhos pousavam, todos os movimentos de suas mãos consagradas,

transformaram-se em poder para o encantamento. Por vezes, era como se uma luz visível seguisse seus dedos, enquanto bordava uma lua de cornos depois uma lua cheia, e depois a lua minguante, pois todas as coisas deviam ter sequência como nas estações. Assim, como sabia que um Grande Rei da Bretanha teria de governar numa terra cristã, e que quando os primeiros seguidores do Cristo chegaram à Bretanha haviam procurado os druidas, elaborou um símbolo da amizade entre os cristãos e os druidas, a cruz dentro do círculo com três asas. (BRADLEY, 1989a, p. 264-5).

O poder que resguarda Artur dos perigos da batalha, portanto, pertence à Deusa. As sacerdotisas atuam como suas aliadas até o momento em que o rei trai os votos feitos em relação a Avalon. Por causa da traição feita, Morgana planeja tomar Excalibur de volta e deixar Artur no País das Fadas, mas o plano não é bem-sucedido e ela só consegue retomar a bainha mágica. Depois, durante a Páscoa e a aparição do Vaso Sagrado, a Deusa se manifesta, causando a dispersão dos cavaleiros e a ruína de Camelot. Pelo poder da Deusa, Artur ascendera ao trono obtendo apoio dos povos das tribos, dos pictos e de Avalon, porém, é através da ação dela, também, que ocorre o princípio da sua ruína.

A Deusa, como explica Viviane, não apresenta somente a imagem tríplice da jovem, da mãe e da velha. Ela tem uma quarta face, secreta e terrível e “não é só a Grande Mãe do Amor e do Nascimento, mas também a Senhora das Trevas e da Morte” (BRADLEY, 1989a, p. 185). É para essa faceta da Deusa que Morgana se volta quando sabe que Avaloch, filho de seu marido Uriens, deveria morrer, pois ele era uma ameaça para a manutenção da crença antiga e os bosques sagrados que serviam de morada para o povo pequeno e onde vivia os gamos sagrados, e ele poderia atrapalhar o trabalho que Morgana vinha fazendo para manter vivo o culto à Mãe em Gales. Em transe ritual, Morgana invoca a presença da quarta face da Deusa e pede pela morte de Avaloch, que tinha partido para uma caçada de javalis: “Ceridwen, Deusa, Mãe, Velha Ceifeira, Grande Corvo... Senhora da Vida e da Morte... Grande Porca, devoradora de jovens... Eu a chamo, eu a invoco... se é realmente o que ordena, cabe à senhora levá-lo até o fim” (BRADLEY, 1989d, p. 23). O pedido de Morgana é atendido e Avaloch é ferido de morte por uma porca selvagem após matar um javali.

A quarta face da Deusa também é aquela para a qual Morgause se volta. Não sendo cristã e nem vinculada com Avalon – ela havia sido educada na Ilha até os 13 anos, mas, depois, tinha sido encaminhada por Viviane para morar com a irmã Igraine, dado que no entendimento de Viviane a irmã mais nova não serviria como sacerdotisa, pois via apenas o poder da Deusa e não o sacrifício e o sofrimento que eram exigidos de suas servas e Viviane

manifesta toda a sua suspeita em relação à índole de Morgause ao contar para Igraine: “A Deusa tem uma quarta face, que é secreta, e você deve rezar como eu ... como eu rezo, Igraine, para que Morgause jamais seja essa face” (BRADLEY, 1989a, p. 41). Morgause era da linhagem real de Avalon e irmã de duas mulheres que ocuparam papéis importantes para o destino de Avalon. Viviane era a Senhora de Avalon e Igraine possuía lampejos de Visão e havia sido escolhida para ser a esposa de Uther e mãe do futuro Grande Rei da Bretanha. Morgause, por outro lado, não tinha nada, a Deusa não a dotou da Visão e nem a ela foi oferecida a oportunidade de desempenhar algo importante nas tramas em prol da Bretanha e de Avalon.

Morgause sempre esteve à margem e teve que conquistar seus triunfos sozinha. Desse modo, sua relação com a Deusa se deu a partir da sua forma de entender e se relacionar com o mundo. Ela aprendeu a adorar a Deusa e a manipular a magia de sua forma particular e por motivos próprios. Morgause não se preocupava com o embate entre a fé antiga que desaparecia e a nova que triunfava. Para ela, interessava somente o que pudesse beneficiá-la e, portanto, a Deusa e a magia não significavam a necessidade de ter que seguir um código moral definido. Trevas e feitiçaria, desta forma, são sempre vinculados com Morgause em *The Mists*.

Enquanto na tradição arturiana o poder feminino é relacionado com a figura da bruxa e feiticeira em *The Mists* as sacerdotisas agem como canal do poder da Deusa – com exceção das feitiçarias e da magia negra praticadas por Morgause. Por outro lado, em oposição às sacerdotisas, que figuram como o canal de contato com a Deusa através dos ritos e da Visão, os padres são os intérpretes das Sagradas Escrituras. Uma ressignificação altamente importante na nova versão revisionista diz respeito ao poder que é atribuído ao divino. Enquanto os cristãos apontam que tudo o que ocorre em suas vidas se dá por meio da vontade de Deus, e por causa de castigos em relação aos pecados que cometem, o poder da Deusa, por outro lado, se manifesta diretamente no cotidiano e pode ser apreendido como prática e não só como discurso.

É do feminino – em nível divino ou mundano – que emana o poder. É por isso que Artur, o jovem gamo, após a morte arquetípica do pai na caçada ao gamo-rei e a concretização do Casamento Sagrado, passa a ver até o final da vida a imagem da Deusa refletida na face da irmã Morgana. Amor e temor se misturam na sua relação com a sacerdotisa e com a Deusa. Ele experimentara o sexo pela primeira vez com 17 anos em um ritual simbólico de encontro da Deusa com o Deus, sem nenhuma influência cristã, uma prática primitiva e selvagem que é vista com estranhamento até mesmo por Morgana e que

envolveu mais de símbolo, instinto e animalidade do que propriamente de dogma. Como a Deusa pode ser vista em reflexo na face das sacerdotisas, ao longo da narrativa os homens não só as temem, como buscam dominá-las, usando para isso de uma forma de fé que se vale de um discurso misógino – que entende o feminino como relacionado com o mal.

Após o levantamento do universo mítico presente em *The Mists* – seja dos episódios já presentes na Matéria da Bretanha ou daqueles que são cunhados na nova versão revisionista – é possível crer que há a criação de uma mitologia própria para o feminino dentro de uma tradição que é masculina. Os elementos pré-cristãos são retomados no romance, e os mitos próprios do cristianismo – os novos ou aqueles criados a partir de elementos não-cristãos anteriores – adquirem novos significados. Enquanto as práticas pré-cristãs, apagadas ou incorporadas e cristianizadas no ciclo arturiano, são recuperadas, os aspectos míticos patriarcais são *re-vistos* e recriados no romance a fim de colocar em relevo as mulheres, tanto no plano humano, as sacerdotisas de Avalon e adoradoras da Deusa Mãe, como no plano sagrado, o divino no aspecto feminino.

Considerações Finais

A Matéria da Bretanha é composta de um vasto conjunto de textos – em prosa e verso – que trazem, desde o século XII, estruturas, motivos e padrões narrativos afins: a ética da empresa solitária e individual do cavaleiro errante em sua Busca pela identidade, as batalhas de Artur contra os inimigos, a corte do rei como o ponto de partida e o ponto de referência para a aventura individual, o torneio como o lugar da competição entre os cavaleiros, a exploração da sexualidade e desejo, o conflito e reconciliação do amor e da cavalaria, a problemática e irresistível aventura em busca do Graal (cf. TAYLOR, 2009, p. 53).

A lenda arturiana, mesmo sofrendo variantes, inovações e interpretações, sempre se ancorou em textos basilares – como os *Vulgate Cycles* – e em autores como Geoffrey of Monmouth, Chrétien de Troyes, Thomas Malory e Alfred Tennyson (cf. LACY, 2009, p. 129). Essas fontes legaram para a posteridade uma ética arturiana distintiva, com direções e compromissos particulares. A partir disso, cada época e cada autor adaptou a lenda aproximando-a dos novos tempos (cf. PUTTER; ARCHIBALD, 2009, p. 11). No medievo, as histórias arturianas abordavam o amor cortês ao lado de motivos cristãos; no final do século XIX, Alfred Tennyson criou uma versão para a corte de Artur fiel à moral vitoriana; diante das muitas guerras praticadas na primeira parte do século XX, T. H. White empreende uma releitura pacifista de um mito que tem origens bélicas.

Marion Zimmer Bradley lê as narrativas “mestras” da tradição arturiana de maneira totalmente diferente do que tinha sido feito até o momento. *The Mists* é publicado no começo da década de 1980, período posterior ao desenvolvimento das lutas desenvolvidas pelo movimento feminista e pelo romper da crítica literária feminista. Momento, também, do florescimento de movimentos espiritualistas diversos, como a Wicca e o *New Age*. Situar esse contexto de produção do romance auxilia no entendimento das razões que fomentaram uma reconstrução do universo arturiano a partir do protagonismo das personagens mulheres e a questão da espiritualidade vinculada ao divino feminino.

Como todo texto arturiano, *The Mists* liga-se às outras versões da Matéria da Bretanha. Isso já implica em uma atividade de diálogo e, possivelmente, de revisão. Bradley, todavia, vai além. O que ela empreende em sua obra é uma *re-visão* – ato político que implica em um rompimento, transgressão e subversão dos discursos patriarcais presentes na cultura e na tradição literária (MARTINS, 2005, p. 41) –, uma revisita aos perfis femininos cristalizados e aos mitos antigos presentes na tradição arturiana, a fim de rejeitar preceitos

patriarcais e criar novas nuances e sentidos.

Morgana, a narradora-protagonista e grande tecelã da narrativa, figura como a mulher que reivindica o direito à palavra, para contar sobre si mesma e sobre as outras mulheres – silenciadas pela tradição. É através dessa personagem subversiva – que afronta uma longa história de domínio masculino da palavra – que a questão da não neutralidade do discurso e os valores ideológicos em torno das noções acerca do real são colocados à mostra. Morgana escolhe contar a história das mulheres, dando somente a elas a oportunidade de manifestarem seu ponto de vista diante dos acontecimentos. Os homens – já exaustivamente descritos em outras versões arturianas – figuram em *The Mists* tão e somente como personagens secundários, servindo às tramas e paixões femininas.

Os mitos desenvolvidos no romance relacionam-se com o embate entre a religião dos Mistérios – calcada na adoração da Deusa Mãe – e o cristianismo emergente da Bretanha – e seus postulados de submissão e inferioridade das mulheres. Bradley *re-visa* elementos míticos da tradição, que trazem episódios de protagonismo masculino e da fé cristã, a fim de criar novos sentidos, atacando a misoginia dos clérigos e enaltecendo a espiritualidade vivenciada pelas sacerdotisas de Avalon. Há, também, a criação de novos mitos, voltados para aspectos do imaginário vinculados com o feminino.

Bradley lida explicitamente com uma matriz arturiana em seu projeto revisionista – trata-se de *Le Morte D'Arthur*, de Thomas Malory – algo revelado desde a epígrafe do romance. Ao se relacionar com Malory, a escritora se conecta com toda a tradição arturiana anterior a ele, uma vez que esse autor atuou como compilador dos textos arturianos precedentes. Lidando com a matriz, Bradley operou seleções no enredo e trouxe os episódios arturianos para a tessitura de seu romance a fim de destecê-los – subvertendo os sentidos desses acontecimentos e resignificando os elementos escolhidos. A autora não só usou as fontes, como as maculou. Nisso reside seu grande diferencial e valor em lidar com a tradição, resultando na inserção do seu nome no cânone arturiano. *Re-visando* a Matéria da Bretanha, ela cria novas perspectivas ao mesmo tempo em que deslê muitos sentidos patriarcais presentes nesses textos.

Os limites da *re-visão*

O projeto literário de *The Mists* visou transcender uma visão essencial e única do feminino, criando novas formas de representação e novos mitos relacionados com a Deusa Mãe para as mulheres da lenda arturiana. As atividades historicamente relacionadas com as

mulheres e os deveres domésticos e maternais foram colocadas em xeque a partir da atuação de mulheres poderosas e independentes, como Morgana e Viviane.

Ainda assim, a escritora permaneceu presa a outras armadilhas patriarcais. Concordamos com Toril Moi, quando essa crítica feminista postula que não se pode tomar o texto de autoria feminina como livre de qualquer visão misógina ou binária, uma vez que isso muitas vezes está na própria mulher (2002, p. 74-75). Mesmo buscando operar a desleitura e trazer a fala feminina, essa voz não está necessariamente livre de percepções de mundo similares à visão patriarcal.

Uma leitura pouco atenta de *The Mists* pode identificar ressonâncias patriarcais apenas na personagem Gwenthwyfar – o que levaria a um entendimento de que através da paranoia e fanatismo manifestados por essa personagem, esses elementos misóginos estão ali a fim de serem expostos e criticados –, entretanto, a narradora-protagonista Morgana apresenta, em mais de uma ocasião, uma visão pouco afeita às mulheres em seu entorno. Sentindo-se deslocada na corte, Morgana não aprecia a tagarelice das outras moças e chega a afirmar, por ocasião da coroação de Artur, que “se forçara a falar banalidades, como qualquer mulher” (BRADLEY, 1989a, p. 281). Essa fala é problemática à medida em que denota Morgana como pertencente a um grupo seletivo de mulheres destoantes do comportamento negativo de uma ampla maioria. Essa concepção de uma casta restrita e elevada de mulheres aparece na fala de Bradley, em uma de suas entrevistas. Quando o entrevistador pede que ela cite alguma mulher que admirava, a resposta é taxativa – “Não há muitas mulheres dignas de elogios” (BRADLEY, 1987, p. 5) –, e segue afirmando que

[e]las não mudaram muito desde a Idade Média. Ainda estão interessadas em enrolar os cabelos, ainda usam saltos altos. Pode haver algo mais estúpido do que isso? As mulheres de *As Brumas*, as mulheres sobre quem eu escrevo são pessoas extraordinárias. As mulheres comuns não me interessam. Elas ainda gostam de ler contos róseos para noivas. Acho que 90% das mulheres são estúpidas. Qualquer uma que usa saltos altos deve ter apenas vento na cabeça. É ruim para o corpo, doem as costas. Não há nenhuma vantagem em saltos altos. (1987, p. 5).

Ao mesmo tempo, Bradley também declarou, nessa mesma entrevista, que a mulher tinha de ser duas vezes melhor do que os homens para conseguir alguma coisa. Esse reconhecimento da desigualdade sofrida pelas mulheres é seguido da constatação de que “(elas) podem facilmente ser melhores que os homens”, algo não realizado, pois, segundo Bradley “a maioria das mulheres não se interessa por isso” (1987, p. 5). Reconhecendo a vulnerabilidade social da mulher, Bradley não deixa, entretanto, de culpabilizar o feminino

por não sair da condição de subalternização.

Em *The Mists*, além de Morgana sentir-se diferente das demais mulheres – com exceção das sacerdotisas de Avalon –, ela também apresenta traços de influências patriarcais em relação à paixão que sentia por Lancelote. A influência do inconsciente nos desejos conscientes femininos, postulados por Toril Moi (2002, p. 75), pode ser relacionada com os desejos contraditórios de Morgana. As aspirações da protagonista ainda estavam emaranhadas com o que o patriarcado espera das mulheres – é por isso que ela pensa em mais de uma ocasião que se fosse mais bonita poderia despertar o desejo em Lancelote.

Além disso, a narrativa combate os estereótipos em torno do feminino, mas não se lança contra o binarismo homem-mulher. O que é desenvolvido é uma inversão: as mulheres se tornam superiores aos homens. As estruturas de poder existentes em Avalon também se coadunam com formas patriarcais de sociabilidade. Além disso, a proposição do ato sexual como forma das mulheres controlarem os homens reforça discursos de embate quanto às relações entre os sexos.

A adoção da perspectiva feminina – sempre ressaltada pela fortuna crítica da autora – não garante que o projeto feminista ocorra sem nenhuma contradição. Muitos aspectos do romance trazem a valorização e liberação da mulher, todavia, algumas estruturas patriarcais são mantidas – o que mostra como é difícil lutar contra séculos de dominação masculina do domínio simbólico e do imaginário.

Bradley viveu esse paradoxo para além da esfera criativa. As entrevistas que dava e os textos que publicava junto aos seus romances denotam como sua visão acerca da mulher e do movimento feminista era cheio de ambiguidades. As contradições no discurso de Bradley vão além da questão da realidade da mulher e sua situação de acumuladora de funções distintas, atrapalhando no seu desenvolvimento pleno – como abordado no primeiro capítulo – e abordam noções acerca do próprio entendimento do ser mulher. Ao mesmo tempo em que ela declarava acreditar que as mulheres poderiam ser superiores aos homens, desde que quisessem, ao passo em que poucas delas transcendiam uma realidade de frivolidades, suas obras abordavam frequentemente a luta das mulheres contra a opressão. A escritora chega a declarar no prefácio de um de seus livros,

Meus atuais entusiasmos, além da ópera, são os Direitos dos Gays e os Direitos das Mulheres – estou convencida de que a Libertação Feminina é o grande acontecimento do século XX, não a Exploração Espacial. A primeira é uma grande mudança na consciência humana; a segunda é apenas um desenvolvimento tecnológico previsível, e me sinto entediada com a tecnologia. (1991, p. 11).

Como já dito, a pesquisa desenvolvida não tentou analisar as ressonâncias patriarcais em *The Mists*. O breve levantamento de ecos misóginos no romance serviu apenas para mostrar que dentro do projeto feminista desenvolvido por Bradley, podem ser encontrados pontos falhos. Nenhum caminho novo é trilhado sem percalços, é essa a mensagem que Adrienne Rich transmite, ao falar da prática do revisionismo crítico.

Para escritores, e nesse momento para as escritoras mulheres em particular, há uma promessa e um desafio de toda uma nova geografia psíquica a ser explorada. Mas também há uma dificuldade e um perigo como andar no gelo, pois tentamos encontrar uma linguagem e imagens de uma consciência que estamos ainda começando a ter e tendo pouco no passado para nos dar suporte (1972, p. 21).

Entendemos que a presença de reminiscências patriarcais em *The Mists* reflete uma prática de “andar no gelo”, devido ao seu pioneirismo, somada a uma consciência ainda em desenvolvimento – o que pode ser depreendido pelas falas, sempre tão conflitantes, de Bradley sobre as mulheres. Desse modo, entender o projeto literário de Bradley como um processo indica que os pontos ainda não superados – dentro de um projeto feminista – não apagam a importância do trabalho inovador desenvolvido por essa escritora em sua *re-visão* da tradição lendária patriarcal.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARBUR, Rosemarie. *Marion Zimmer Bradley: Starmont Reader's Guide*. n. 27. Washington, Starmont House, 1985.

ARCHIBALD, Elizabeth. Questioning Arthurian ideals. In: PUTTER, Ad. (Ed.) *The Cambridge Companion to the Arthurian Legend*. New York: Cambridge University Press, 2009. pp. 139-153.

ARMSTRONG, Karen. *Breve história do mito*. Trad. Celso Nogueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

ARTHUR'S Sister Story. *The New York Times*, Nova Iorque, 30 jan. 1983. Disponível em: <http://www.nytimes.com/1983/01/30/books/arthur-s-sister-s-story.html>. Acesso em 15 agosto 2018.

BARROS, Maria Nazareth Alvim de. *Uma luz sobre Avallon: celtas e druidas*. São Paulo, Mercury, 1994.

BARTH, John. Literature of Exhaustion. *New Society*, v. 11, n. 294, p. 718-719, 1968.

BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo: a experiência vivida*, vol. 2. Trad. Sérgio Milliet. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

BLOOM, Harold. *A angústia da influência: uma teoria da poesia*. Trad. Arthur Nestrovski. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

_____. *Um mapa da desleitura*. Trad. Thelma Médici Nóbrega. Rio de Janeiro: Imago Ed., 2003.

BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Trad. Maria Helena Kühner. 3. ed. Rio de Janeiro: Bestbolso, 2016.

_____. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012.

BRADLEY, Marion Zimmer. *As brumas de Avalon: a senhora da magia*. Tradução de Waltensir Dutra, Marco Aurelio P. Cesarino. 10. ed. São Paulo: Círculo do Livro, 1989a.

_____. *As brumas de Avalon: a grande rainha*. Tradução de Waltensir Dutra, Marco Aurelio P. Cesarino. 10. ed. São Paulo: Círculo do Livro, 1989b.

_____. *As brumas de Avalon: o gamo-rei*. Tradução de Waltensir Dutra, Marco Aurelio P. Cesarino. 10. ed. São Paulo: Círculo do Livro, 1989c.

_____. *As brumas de Avalon: o prisioneiro da árvore*. Tradução de Waltensir Dutra, Marco Aurelio P. Cesarino. 10. ed. São Paulo: Círculo do Livro, 1989d.

_____. Elas são medievais. [25 de fevereiro, 1987]. São Paulo: *Revista Veja*. Entrevista concedida a Flavio Sekles.

_____. *O incêndio de Tróia*. Imago Editora, 1988.

_____. *O melhor de Marion Zimmer Bradley*. Trad. Alfredo Barcellos Pinheiro de Lemos. Rio de Janeiro, 1991.

_____. *Salto mortal*. Trad. Maria D. Alexandre. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.

_____. *The mists of Avalon*. Harmondsworth: Penguin, 1983.

_____. *Thoughts on Avalon*. 1986. Disponível em: <http://mzbworks.home.att.net/index.htm>. Acesso em: 15 agosto 2018.

CAMPBELL, Joseph. *O poder do mito*: com Bill Moyers. São Paulo: Palas Athena, 1990.

CAMPOS, Maria Consuelo Cunha. Gênero. In: JOBIM, José Luis (org.). *Palavras da crítica: tendências e conceitos no estudo da literatura*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

CESAR, Constança Marcondes. Implicações contemporâneas do mito. In: ALVES, Rubem, MORAIS, Regis de *et al.* *As razões do mito*. Campinas: Papirus, 1988.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1994.

DUBY, Georges; PERROT, Michelle. *História das mulheres no Ocidente*. v. 1. Porto: Afrontamento, 1990.

DURAND, Gilbert. O retorno do mito: introdução à mitodologia (mitos e sociedades). In: *Revista Famecos*, Porto Alegre, n. 23, abril de 2004.

ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. Trad. Pola Civelli. 6ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2016.

_____. *O sagrado e o profano: a essência das religiões*. Trad. Rogério Fernandes. 3ª. ed. São Paulo: Eitora WMF Martins Fontes, 2010.

FACÓ, Américo. Introdução à Demanda do Santo Graal. In: *A demanda do Santo Graal*. Tradução filológica de Augusto Magne de um manuscrito do século XV. Rio de Janeiro, Imprensa Nacional, 1944.

FIKER, Raul. *Mito e paródia: entre a narrativa e o argumento*. Araraquara: Laboratório Editorial – UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2000.

FONSECA, Pedro Carlos Louzada. Fontes literárias da difamação e da defesa da mulher na Idade Média: Referências obrigatórias. MASSINI-CAGLIARI, G. et al. *Série Estudos Medievais*, v. 2, 2012. pp. 168-188.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. Trad. Laura F. de Almeida Sampaio. 24 ed. São Paulo: Edições Loyola, 2014.

FRIEDAN, Betty. *Mística feminina*. Trad. Áurea B. Weissenberg. Petrópolis (RJ): Vozes, 1971.
 FUOG, Karen. Imprisoned in the Phallic Oak: Marion Zimmer Bradley and Merlin's Seductress. *QuondamEt futurus* 1, no. 1. 1991. pp. 73-88. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/27870107>. Acesso em: 21/01/2018.

GILBERT, Sandra M.; GUBAR, Susan. *No Man's Land*. The Place of the Woman Writer in the Twentieth Century. New Haven (CT); London: Yale University Press, 1988, v. 1: The War of the Words.

_____. *The Madwoman in the Attic*. The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination. 2. ed. New Haven (CT); London: Yale University Press, 2000.

GOSSEDGE, Rob; KNIGHT, Stephen. The Arthur of the sixteenth to nineteenth centuries. In: ARCHIBALD, Elizabeth; PUTTER, Ad. (Ed.) *The Cambridge Companion to the Arthurian Legend*. New York: Cambridge University Press, 2009. pp. 103-119.

GRASSI, Ernesto. *Arte e mito*. Trad. M. P. dos Santos. Lisboa: Livros do Brasil, s/d.

GRAZIOSI, Barbara. *Os deuses do Olimpo*: da Antiguidade aos dias de hoje, as transformações dos deuses gregos ao longo da história. Trad. Claudia Gerpe Duarte, Eduardo Gerpe Duarte. São Paulo: Cultrix, 2016.

GRIMAL, Pierre. *Dicionário da mitologia grega e romana*. Trad. Victor Jabouille. 7. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2014.

HESÍODO. *Teogonia*: a origem dos deuses. Estudo e tradução de Jaa Torrano. São Paulo, Iluminuras, 1995.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. Introdução. Feminismo em tempos pós-modernos. In: ____ (org.). *Tendências e impasses*. O feminismo comorítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994 (Gênero Plural).

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

JAUSS, Hans Robert. *A História da literatura como provocação à teoria Literária*. Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.

JENNY, Laurent. A estratégia da forma. Intertextualidades. *Poétique*, nº 27 – Revue de Théorie et d'Analyse littéraires. Paris: Editions du Seuil. Coimbra: Livraria Almedina, 1979.

JOHNSON, Barbara. Writing. In: LENTRICCHIA, Frank; McLAUGHLIN, Thomas (ed.). *Critical Terms for Literary Study*. 2. ed. Chicago (IL); London: The University of Chicago Press, 1995.

LACY, Norris J. The Arthur of the twentieth and twenty-first centuries. In: ARCHIBALD, Elizabeth; PUTTER, Ad. (Ed.) *The Cambridge Companion to the Arthurian Legend*. New York: Cambridge University Press, 2009. pp. 120-136.

LAURETIS, Teresa de. A tecnologia do gênero. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Tendências e impasses. O feminismo comorítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994 (Gênero Plural).

LEMAIRE, Ria. Repensando a história literária. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Tendências e impasses. O feminismo comorítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994 (Gênero Plural).

LYNCH, Andrew. Imperial Arhur: home and away. In: ARCHIBALD, Elizabeth; PUTTER, Ad. (Ed.) *The Cambridge Companion to the Arthurian Legend*. New York: Cambridge University Press, 2009. pp. 171-187.

MALORY, T. *A morte de Artur*. Tradução de José Domingo Morais. 3. ed. Lisboa, Assírio & Alvim, 1993a. v.1.

_____. *A morte de Artur*. Tradução de José Domingo Morais. 3. ed. Lisboa, Assírio & Alvim, 1993b. v.2.

_____. *A morte de Artur*. Tradução de José Domingo Morais. 3. ed. Lisboa, Assírio & Alvim, 1993c. v.3.

_____. *Le Morte D'arthur*. New York: The Macmillan Company, 1903. Electronic Texts Center, University of Virginia. Disponível em: <http://etext.virginia.edu/toc/modeng/public/Mal1Mor.html>. Acesso em: 15 agosto 2018.

MANESCO, Lara Maria Arrigoni. *Para além de Penélope: a tessitura mítica e intertextual em contos da literatura brasileira*. 2017. 183 f. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, SP.

MARTINS, Ana Paula dos Santos. In: ROSSI, Cido; SYLVESTRE, Fernanda Aquino (Orgs.) *. O fantástico como textualidade contemporânea*. Uberlândia: Edibrás: 2019. pp. 89-118.

MARTINS, Maria Cristina. *"E foram(?) felizes para sempre..." : (Sub)Versões do feminino em Margaret Atwood, A. S. Byatt e Angela Carter*. 2005. 295 f. Tese (Doutorado em Letras: Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2005.

MCCRACKEN, Peggy. Love and adultery: Arthur's affairs. In: ARCHIBALD, Elizabeth; PUTTER, Ad. (Ed.) *The Cambridge Companion to the Arthurian Legend*. New York: Cambridge University Press, 2009. pp.188-200.

MICHELLI, Regina. Contos fantásticos e maravilhosos. In: GREGORIN FILHO, José Nicolau (Org.). *Literatura infantil em gêneros*. São Paulo: Editora Mundo Mirim, 2012. pp. 26-56.

MILLETT, Kate. *Política Sexual*. Trad. Alice Sampaio, Gisela da Conceição e Manuela Torres. Lisboa: Dom Quixote, 1974.

MOI, Toril. *Sexual, Textual Politics*. New York: Routledge, 2002.

MOURA, Tarcísio. O mito, matriz da arte e da religião. In: ALVES, Rubem, MORAIS, Regis

de *et al.* *As razões do mito*. Campinas: Papirus, 1988.

NOBLE, James. Feminism, Homosexual and Homofobia em *The Mists of Avalon*. In: SHICHTMAN, Martin. B.; CARLEY, James. P. (Org). *Culture and the King: the social implications of the Arthurian Legend*. Series in Medieval Studies. SUNY (State University of New York Press): Albany, 1994.

PAXSON, D. L. Marion Zimmer Bradley and *The mists of Avalon*. *Arthuriana* Indiana, 1999, v.9. n.1.p.110-126. Disponível em: http://www.jstor.org/stable/27869424?seq=1#page_scan_tab_contents. Acesso em: 15 agosto 2015.

PERROT, Michelle. Práticas da memória feminina. *Revista Brasileira de História*, v. 9, n. 18, p.09-18, 1989. Recuperado de: <http://www.anpuh.org/arquivo/download?ID_ARQUIVO=3846>. Acesso em: 11 abr. 2019.

PUTTER, Ad. The twelfth-century Arthur. In: ARCHIBALD, Elizabeth; PUTTER, Ad. (Ed.) *The Cambridge Companion to the Arthurian Legend*. New York: Cambridge University Press, 2009. pp. 36-52.

_____; ARCHIBALD, Elizabeth. Introduction. In: *The Cambridge Companion to the Arthurian Legend*. New York: Cambridge University Press, 2009. pp. 1-18.

RICH, Adrienne. When We Dead Awaken: Writing as Re-Vision. *College English*, Urbana (IL): National Council of Teachers of English, v. 34, n. 1, p. 18 – 30, October 1972.

ROSSI, Aparecido Donizete. O senhor dos anéis, o retorno da épica e o romance histórico no contexto da pós-modernidade. *Iluminart*. Sertãozinho, 2009, v. 1 n.3. p. 136-165. Disponível em: <http://revistailuminart.ti.srt.ifsp.edu.br/index.php/iluminart/article/view/51/53>. Acesso em: 20 julho 2018.

_____. *Segredos do sótão: feminismo e escritura na obra de Kate Chopin*. 2011. 387 f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP), Araraquara, SP.

ROSSI Cido. Horcruxes. In: ____; SYLVESTRE, Fernanda Aquino (Orgs.) . *O fantástico como textualidade contemporânea*. Uberlândia: Edibrás: 2019. pp. 213-250.

ROUSE, Robert Allen; RUSHTON, Cory James. Arthurian geography. In: ARCHIBALD, Elizabeth; PUTTER, Ad. (Ed.) *The Cambridge Companion to the Arthurian Legend*. New York: Cambridge University Press, 2009. pp. 218-234.

SAUNDERS, Corinne. Religion and magic. In: ARCHIBALD, Elizabeth; PUTTER, Ad. (Ed.) *The Cambridge Companion to the Arthurian Legend*. New York: Cambridge University Press, 2009. pp. 201-217.

SCHMIDT. Eder. A Histeria de Kahoun a Viena. *Actas Freudianas*, v.4, p. 78-99, 2008.

SIQUEIRA, Deis. Religião e religiosidade: indivíduo e sociedade. *Estudos Sociológicos*. Araraquara, 2013, v.18 n. 34. p.117-134. Disponível em: <http://seer.fclar.unesp.br/estudos/article/download/5296/4660>. Acesso em: 20 julho 2018.

SHOWALTER, Elaine. *A Literature of Their Own: British Women Novelists from Brontë to Lessing*. Princeton (NJ): Princeton University Press, 1977.

_____. Introduction. In: SHOWALTER, Elaine. *A Jury of Her Peers: American Women Writers from Anne Bradstreet to Annie Proulx*. New York: Alfred A. Knopf, 2009.

_____. Towards a Feminist Poetics. In: JACOBUS, Mary (ed.). *Women Writing and Writing About Women*. London; New York: Croom Helm; Oxford University Women's Committee; Barnes & Noble Books, 1979 (The Oxford Women's Series, 3).

_____. Twenty Years on: "A Literature of Their Own" Revisited. *NOVEL: A Forum on Fiction*, Vol. 31, No. 3, Thirtieth Anniversary Issue: III (Summer, 1998), pp. 399-413 Published by: Duke University Press.

SOIHET, Rachel. Zombaria como arma antifeminista: instrumento conservador entre libertários. *Rev. Estud. Fem.* [online]. 2005, vol.13, n.3, pp.591-612. ISSN 0104- 026X. <http://dx.doi.org/10.1590/S0104-026X2005000300008>.

SOUZA, Juliana Cristina Terra de. As representações do feminino em *A morte de Artur*, de Thomas Malory. *Mafuá*, Florianópolis, Santa Catarina, Brasil, n. 26, 2016.

SYLVESTRE, Fernanda Aquino. *Mitos bíblicos e contos de fadas revisitados na metaficção de Robert Coover*. 2008. 205f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) - Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara, Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" (UNESP), Araraquara, SP.

TAYLOR, Jane H. M. The thirteenth-century Arthur. In: ARCHIBALD, Elizabeth; PUTTER, Ad. (Ed.) *The Cambridge Companion to the Arthurian Legend*. New York: Cambridge University Press, 2009. pp. 53-68.

TERRA, Sandra Salviato. *O narrador e as representações do feminino em novelas de cavalaria*. 2002. 153 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) - Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara, Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" (UNESP), Araraquara, SP.

TRIGO, Luiz Gonzaga Godoi. In: ALVES, Rubem, MORAIS, Regis de et al. *As razões do mito*. Campinas: Papyrus, 1988.

WINDEATT, Barry. The fifteenth-century Arthur. In: ARCHIBALD, Elizabeth; PUTTER, Ad. (Ed.) *The Cambridge Companion to the Arthurian Legend*. New York: Cambridge University Press, 2009. pp. 84-102.

WOOLF, Virginia. Profissões para mulheres. In: Kew Gardens. *O status intelectual da mulher. Um toque feminino na ficção. Profissões para mulheres*. Trad. Patrícia de Freitas Camargo e José Arlindo F. de Camargo. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996 (Coleção Leitura).

_____. *Um teto todo seu*. Trad. Bia Nunes de Souza, Glauco Mattoso. São Paulo: Tordesilhas, 2014.

WOOLF, V. Women and fiction. In: CAMERON, D. (Org.). *The feminist critique of language*. 2. ed. New York: Routledge, 1998.

ZORDAN, Paola Basso Menna Barreto Gomes. Bruxas: figuras de poder. *Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 13, n. 2, p. 331-341, jan. 2005. ISSN 0104-026X. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/S0104-026X200500020007>. Acesso em: 15 jan. 2018.

ANEXOS

**ANEXO – THE MISTS OF AVALON:
Prólogo**

PRÓLOGO

Morgana fala...

Em vida, chamaram-me de muitas coisas: irmã, amante, sacerdotisa, maga, rainha. Na verdade, cheguei agora a ser maga, e poderá vir um tempo em que tais coisas devam ser conhecidas. Verdadeiramente, porém, creio que os cristãos dirão a última palavra. O mundo das fadas afasta-se cada vez mais daquele em que Cristo predomina. Nada tenho contra o Cristo, apenas contra os seus sacerdotes, que chamam a Grande Deusa de Demônio e negam o seu poder no mundo. Alegam que, no máximo, esse seu poder foi o de Satã. Ou vestem-na com o manto azul da Senhora de Nazaré - realmente poderosa, ao seu modo -, que, dizem, foi sempre virgem. Mas o que pode uma virgem saber das mágoas e labutas da humanidade?

E agora que o mundo está mudado e Artur - meu irmão, meu amante, rei que foi e rei que será - está morto (o povo diz que ele dorme) na ilha sagrada de Avalon, é preciso contar as coisas antes que os sacerdotes do Cristo Branco espalhem por toda parte os seus santos e suas lendas.

Pois, como disse, o próprio mundo mudou. Houve um tempo em que um viajante, se tivesse disposição e conhecesse apenas uns poucos segredos, poderia levar sua barca para fora, penetrar o mar do Verão e chegar não ao Glastonbury dos monges, mas à ilha sagrada de Avalon; isso porque, em tal época, os portões entre os mundos vagavam com as brumas e estavam abertos, um após o outro, ao capricho e ao desejo do viajante. Esse é o grande segredo, conhecido de todos os homens cultos de nossa época: pelo pensamento criamos o mundo que nos cerca, novo a cada dia.

E agora os padres, acreditando que isso interfere no poder do seu deus, que criou o mundo para ser definitivamente imutável, fecharam os portões (que nunca foram portões, exceto na mente dos homens), e os caminhos só levam à ilha dos padres, que eles protegeram com o som dos sinos de suas igrejas, afastando todos os pensamentos de um outro mundo que vive nas trevas. Na verdade, dizem eles, se aquele mundo realmente existe, é propriedade de Satã e a porta do inferno, se não o próprio inferno.

Não sei o que o deus dele pode ter criado ou não. Apesar das histórias contadas,

nunca soube muito sobre seus padres e jamais usei o negro de uma de suas monjas-escravas. Se os cortesãos de Artur em Camelot fizeram de mim este juízo, quando lá fui (pois sempre usei as roupas negras da Grande Mãe em seu disfarce de maga), não os desiludi. E na verdade, ao final do reinado de Artur, teria sido perigoso agir assim, e inclinei a cabeça à conveniência como nunca teria feito a minha grande senhora, Viviane Senhora do Lago, que depois de mim foi a maior amiga de Artur, para se transformar mais tarde em sua maior inimiga, também depois de mim.

A luta, porém, terminou. Pude finalmente saudar Artur, em sua agonia, não como meu inimigo e o inimigo de minha Deusa, mas apenas como meu irmão e como um homem que ia morrer e precisava da ajuda da Mãe, para a qual todos os homens finalmente se voltam. Até mesmo os sacerdotes sabem disso, com sua Maria sempre-virgem em seu manto azul, pois ela, na hora da morte, também se transforma na Mãe do Mundo.

E assim, Artur jazia enfim com a cabeça em meu colo, vendo-me não como irmã, amante ou inimiga, mas apenas como maga, sacerdotisa, Senhora do Lago; descansou, portanto, no peito da Grande Mãe, de onde nasceu, e para quem, como todos os homens, tem de finalmente voltar. E talvez - enquanto eu guiava a barca que o levava, desta vez não para a ilha dos padres, mas para a verdadeira ilha sagrada no mundo das trevas, que fica além do nosso, para a ilha de Avalon, aonde agora poucos, além de mim, poderiam ir - ele estivesse arrependido da inimizade surgida entre nós.

Ao contar esta história, falarei por vezes de coisas que ocorreram quando eu ainda era demasiado jovem para compreendê-las ou quando não estava presente. Meu leitor fará uma pausa e dirá, talvez: "Esta é a sua magia". Mas eu tive sempre o dom da Visão, de ver o interior da mente dos homens e mulheres; e, durante todo esse tempo, estive perto de todos. Assim, por vezes, tudo o que pensavam era do meu conhecimento, de uma forma ou de outra. Por isso, contarei esta história.

Um dia também os padres a contarão, tal como a conhecem. Talvez entre as duas se possam perceber alguns lampejos de verdade.

O que os sacerdotes não sabem, com o seu Deus Uno e sua Verdade Única, é que não existe história totalmente verdadeira. A verdade tem muitas faces e assemelha-se à velha estrada que conduz a Avalon; o lugar para onde o caminho nos levará depende da nossa própria vontade e de nossos pensamentos, e talvez, no fim, cheguemos ou à sagrada ilha da eternidade, ou aos padres, com seus sinos, sua morte, seu Satã e o inferno e danação... Mas talvez eu seja injusta com eles. Até mesmo a Senhora do Lago, que odiava a batina do padre tanto quanto teria odiado a serpente venenosa, e com boas razões, censurou-me certa vez por

falar mal do deus deles.

Todos os deuses são um só Deus, disse ela, então, como já dissera muitas vezes antes, e como eu repeti para minhas noviças inúmeras vezes, e como toda sacerdotisa, depois de mim, há de dizer novamente, "e todas as deusas são uma só Deusa, e há apenas um iniciador. E a cada homem a sua verdade, e Deus com ela."

Assim, talvez a verdade se situe em algum ponto entre o caminho para Glastonbury, a ilha dos padres, e o caminho de Avalon, perdido para sempre nas brumas do mar do Verão. Mas esta é a minha verdade; eu, que sou Morgana, conto-vos estas coisas, Morgana, que em tempos mais recentes foi chamada Morgana, a Fada.