

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

JULIANA CRISTINA TERRA DE SOUZA

AS REPRESENTAÇÕES DO FEMININO EM AS
***BRUMAS DE AVALON*, DE MARION ZIMMER**
BRADLEY



ARARAQUARA – S.P.
2015

JULIANA CRISTINA TERRA DE SOUZA

**AS REPRESENTAÇÕES DO FEMININO EM AS
BRUMAS DE AVALON, DE MARION ZIMMER
BRADLEY**

Monografia de Conclusão de Curso apresentada ao Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Campus de Araraquara, como requisito para obtenção do título de Bacharel em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Aparecido Donizete Rossi

ARARAQUARA – S.P.
2015

Souza, Juliana Cristina Terra de
As Representações do Feminino em As Brumas de
Avalon, de Marion Zimmer Bradley / Juliana Cristina
Terra de Souza - 2015
64 f.

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em
Letras) - Universidade Estadual Paulista "Júlio de
Mesquita Filho", Faculdade de Ciências e Letras
(Campus Araraquara)

Orientador: Prof. Dr. Aparecido Donizete Rossi

1. Ciclo Arturiano. 2. As brumas de Avalon. 3.
Bradley, Marion Zimmer. 4. Representação. 5.
Feminino. I. Título.

JULIANA CRISTINA TERRA DE SOUZA

**AS REPRESENTAÇÕES DO FEMININO EM AS
BRUMAS DE AVALON, DE MARION ZIMMER
BRADLEY**

Monografia de Conclusão de Curso apresentada ao Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Campus de Araraquara, como requisito para obtenção do título de Bacharel em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Aparecido Donizete Rossi

Data da defesa/entrega: ___/___/___

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Presidente e Orientador: Prof. Dr. Aparecido Donizete Rossi

UNESP – Faculdade de Ciências e Letras – Campus de Araraquara

Membro Titular: Prof. Dr. Sergio Mauro

UNESP – Faculdade de Ciências e Letras – Campus de Araraquara

Membro Titular: Prof. Dr. Marco Aurelio Rodrigues

UNESP – Faculdade de Ciências e Letras – Campus de Araraquara

Local: Universidade Estadual Paulista

Faculdade de Ciências e Letras

UNESP – Campus de Araraquara

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao meu marido Samuel Decresci, fiel companheiro de todos os dias e meu maior incentivador; assim como a toda a minha família.

Agradeço aos amigos que me deram suporte emocional para conseguir realizar esse trabalho, em especial ao querido Leonardo Chioda.

Agradeço também ao Prof. Dr. Aparecido Donizete Rossi, estimado orientador, pelos conhecimentos transmitidos, pela paciência e, enfim, por todo o trabalho feito na elaboração desta presente monografia.

Agradeço a todos os professores ao longo dessa trajetória na seara das Letras pela gratificante convivência e aprendizado.

E por último, porém não menos importante, obrigada, Vera Cristina Terra Ennes por ter me introduzido, ainda que sem querer, no universo de Avalon.

Dedico essa monografia a Marion Zimmer Bradley, minha iniciadora nos Mistérios.

As histórias são bálsamos medicinais. [...] Elas suscitam interesse, tristeza, perguntas, anseios e compreensões que fazem aflorar o arquétipo.

Clarissa Pinkola Estés (2014, p.29)

[...] a fantasia força o leitor a se confrontar com seus arquétipos, com as imagens que se movimentam no subconsciente, mesmo sem o “futuro imaginado” ligando-nos ao nosso próprio mundo. Aqui nos movimentamos entre nossos arquétipos, as necessidades interiores de nossa mente e espírito.

Marion Zimmer Bradley (1987, p.176)

RESUMO

Esse presente trabalho é uma pesquisa teórica e qualitativa dividida em três capítulos que objetiva demonstrar como as representações do feminino presentes no livro *As brumas de Avalon* (*The mists of Avalon*, 1982), de Marion Zimmer Bradley, dialogam e revisam a tradição das novelas de cavalaria acerca da lenda arturiana, em especial *A morte de Artur* (*Le Morte D'Arthur*, 1485) de Thomas Malory, que traz o feminino a partir das imagens ideologicamente construídas de mulher anjo e mulher monstro. Bradley inova a chamada Matéria de Bretanha ao criar uma versão para o mito arturiano que segue uma perspectiva pautada no feminino. A partir da análise da trajetória da escrita da autora assim como do contexto histórico de desenvolvimento do Feminismo e da crítica feminista em que ela escreveu buscar-se-á apontar como *As brumas de Avalon* parte da tradição, mas ressignifica os episódios tradicionais a fim de desconstruir o sentido patriarcal ali presente bem como as imagens masculinas sobre o feminino.

Palavras-chave: Representação. Feminino. Marion Zimmer Bradley. *As brumas de Avalon*.

ABSTRACT

This present work is a theoretical and qualitative research divided into three chapters that aims to demonstrate how the representations of the female in the book *The Mists of Avalon* (1982), writing by Marion Zimmer Bradley, dialogues and revises the tradition of cavalry novels on the Arthurian legend, particularly Thomas Malory's *Le Morte D'Arthur* (1485) which brings the female from the images ideologically constructed of angel and monster. Bradley innovates the Matter of Britain when she created a version of the Arthurian myth following a perspective guided on the female. From the analysis of the history of Bradley's writing as well as the historical context of the development of feminism and the feminist criticism in which she wrote will be sought-point as *The Mists of Avalon* part of the tradition, but reframes the traditional episodes in order to deconstruct the patriarchal sense and the male images about the feminine.

Keywords: Representation. Female. Marion Zimmer Bradley. *The Mists of Avalon*.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
1 AS FACES DO FEMININO DE MARION ZIMMER BRADLEY: ação e criação	10
1.1 A jovem: leitora	10
1.2 A mulher: escritora	12
1.3 <i>As brumas de Avalon</i> : processo de construção da obra	19
1.4 A recriadora: “Se não foi assim que aconteceu, deveria ter sido”	21
2 O FEMINISMO E A CRÍTICA FEMINISTA: a mulher selvagem enquanto ser ctônico, a teoria feminista de Gilbert e Gubar e o cânone	25
2.1 O Feminino: a relação entre mulher e natureza	26
2.2 Feminismo e Crítica Feminista	29
2.3 O cânone e a novela de cavalaria	32
3 AS REPRESENTAÇÕES DO FEMININO EM AS BRUMAS DE AVALON: revisão e ressignificação	35
3.1 <i>A morte de Artur</i> e sua visão patriarcal: a centralidade masculina e a subordinação da mulher	35
3.1.1 Morgana em <i>A morte de Artur</i>	37
3.1.2 Guinever em <i>A morte de Artur</i>	39
3.2 A voz e a vez das mulheres na tradição arturiana: <i>As brumas de Avalon</i>	42
3.2.1 Morgana de Avalon: o retorno do feminino	46
3.2.2 Gwenhwyfar: a voz patriarcal	54
3.2.3 Morgana e Gwenhwyfar: verso e reverso	60
CONSIDERAÇÕES FINAIS	61
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	62

INTRODUÇÃO

Historicamente, o patriarcado¹ sempre usou formas simbólicas de dominação a fim de subjugar as mulheres. Essa forma de controle se mostrou, ao longo do tempo, muito mais efetiva do que o uso indiscriminado da violência². A partir das imagens forjadas de mulher anjo e mulher monstro o sexo feminino foi definido como pertencente a um lado ou outro dessa dicotomia. A mulher anjo, mulher ideal dentro da perspectiva patriarcal, seria a esposa e mãe zelosa e submissa, pronta a acatar a autoridade masculina com resignação. Para as mulheres que se recusassem a permanecer em estado de inferioridade em relação aos homens, reivindicando direito a ação e protagonismo, restava a alcunha de monstros. Essas construções simbólicas foram disseminadas de forma tão profunda que as mulheres as internalizaram e, com o tempo, passaram a concebê-las como inatas.

As representações do feminino presentes na literatura ocidental tradicional, de autoria masculina, partem sempre da construção dos estereótipos das figuras de mulher anjo e mulher monstro. A novela de cavalaria, gênero patriarcal por excelência, que se constitui da idealização de feitos masculinos dentro de um universo medieval e trazendo a imagem do cavaleiro enquanto herói eterniza as facetas impostas pela tradição às personagens femininas, que permanecem em segundo plano.

Na literatura em língua inglesa a chamada Matéria de Bretanha, conjunto de textos em prosa e verso que trazem a lenda arturiana como temática, tem papel de destaque. O rei Artur e a idéia da formação de um império inglês são elementos fortemente enraizados no imaginário e inconsciente da literatura européia. Desde a Baixa Idade Média essa tradição acerca do mito arturiano é feita por escritores homens visando leitores do sexo masculino. Cada releitura dos episódios do rei Artur e dos cavaleiros da Távola Redonda traz a sua nova tradição, mas, tendo em comum o mesmo trato dispensado às personagens femininas, a partir do discurso e ideologia patriarcal. Grande exemplo disso é o livro *A morte de Artur*, de Thomas Malory, obra que exalta a ação dos homens e sentencia as personagens femininas a um estado de submissão ao masculino, perpetuando os estereótipos de anjo e monstro.

¹ Entende-se aqui o conceito de patriarcado a partir das noções presentes em Aparecido D. Rossi (2011). Trata-se de um conjunto sistêmico da cultura e estruturas sociais que constituem o Ocidente até os dias atuais e que impõe a autoridade do homem e o silêncio às mulheres.

² De acordo com Pierre Bourdieu o poder simbólico é um poder subordinado e uma forma transformada, ou seja, ele é irreconhecível, transfigurado e legitimado por outras formas de poder. Por meio do poder simbólico podem-se produzir efeitos reais sem dispêndio aparente de energia (BOURDIEU, 2012, p. 15). Assim, o sujeito que detém esse poder alcança eficácia sem necessidade do uso da força.

A literatura de autoria feminina, dentro dessa realidade de domínio histórico do sexo masculino, representou e ainda hoje representa um espaço simbólico em que se afirma uma nova condição social para a mulher. As escritoras mulheres, por meio da literatura que produzem, têm, nos últimos séculos, requerido o seu papel enquanto sujeito histórico. Dessa forma, a escrita de autoria feminina constitui-se enquanto *práxis* já que está imbuída de função política: a busca da desconstrução de relações e imagens estereotipadas de sexo e de gênero (PELLEGRINI, 2015)³.

A luta feminista em prol do fim das diferenças sociais entre homens e mulheres é um passo importante no processo de desconstrução das ideologias patriarcais, contudo, se desfazer de representações simbólicas enraizadas no social por centenas de anos não é tarefa sem complexidade e vai muito além da luta por direitos civis. O patriarcado ainda possui poder mesmo após o Feminismo e a crítica feminista. Se a literatura feita por mulheres, em sua *práxis*, não deixa de ser uma luta contra o domínio do masculino, estudar esse tipo de produção é promover o debate e a resistência.

Marion Zimmer Bradley, autora de *As brumas de Avalon* (*The mists of Avalon*, 1982), vivenciou o período das lutas feministas após os movimentos de 1968. Mesmo não aderindo ao Feminismo, sua escrita é a sua forma de tentar desarticular o universo patriarcal, enraizado no imaginário e no inconsciente. Para tanto, a autora se vale da Matéria da Bretanha e da novela de cavalaria reescrevendo suas premissas numa perspectiva pautada no feminino. Sua ação é uma afronta e uma transgressão ao discurso patriarcal, portanto, é um gesto feminista. Marion inverte as proposições: seu foco reside nas mulheres. Dá voz ao feminino, por meio da personagem Morgana das Fadas. Pesquisar o projeto revisionista e de ressignificação da autora frente à tradição é analisar uma postura de resistência à submissão.

Nesse trabalho tem-se uma pesquisa teórica que utiliza um levantamento bibliográfico qualitativo. *As brumas de Avalon* é o *corpus* da análise. A estrutura do trabalho divide-se em três capítulos. No primeiro é apresentado um panorama da vida e da obra de Marion Zimmer Bradley destacando-se a forma com a qual a autora se relacionava com a escrita e a leitura e a sua adesão a vários movimentos e organizações de cunho esotérico. Traz também informações relevantes quanto ao processo composicional do referido livro, sua publicação e o sucesso que obteve.

³ PELLEGRINI, Tânia. **Breves apontamentos sobre Literatura feita por mulheres.** Palestra proferida no evento Mulheres Ex-cêntricas: a ficção de autoria feminina contemporânea nas literaturas de língua portuguesa. UFSCAR, São Carlos – SP, em 25 de agosto de 2015.

O segundo capítulo configura o Feminismo e o desenvolvimento da crítica feminista. Foi estudada a relação entre a mulher, em sua essência selvagem, e a natureza a partir de conceitos propostos por Estés (2014) e Paglia (1992). Compara-se a visão acerca do feminino durante a pré-história e como isso é alterado após o desenvolvimento da civilização e avanço da sociedade e ideologia patriarcal. Analisam-se, também, questões de importância relativas ao cânone e o gênero novela de cavalaria.

O terceiro capítulo é um estudo acerca das representações do feminino na obra *As brumas de Avalon* em comparação com estereótipos femininos tradicionais que aparecem em *A morte de Artur*, de Thomas Malory, obra com a qual Marion Zimmer Bradley dialoga. As personagens Morgana das Fadas e a rainha Gwenhwyfar são analisadas a partir das proposições da teoria de Gilbert e Gubar disposta em *The madwoman in the attic* (1979).

1. AS FACES DO FEMININO DE MARION ZIMMER BRADLEY: ação e criação

Evelyn Zimmer spent a large part of Marion's childhood telling her that boys were more important than girls. Marion spent her life proving her mother wrong.

(WATERS, 2013, p.251)

1.1 A jovem: leitora

Em 1985, então com 55 anos, na introdução da coletânea de contos *The Best of Marion Zimmer Bradley* (*O melhor de Marion Zimmer Bradley*, editado no Brasil em 1991) Marion escreve que sua vida “nada teve de monótona” (BRADLEY, 1991, p.7). Ela fazia referência não a acontecimentos de ordem externa, mas do contato que teve desde muito jovem com as personagens de livros, sejam dos que lia como os muitos que, depois, escreveu.

A amiga, cunhada e colaboradora Diana L. Paxson, em artigo sobre a vida de Marion e as raízes biográficas de *The mists of Avalon* (*As brumas de Avalon*), aponta que sobre ela deve levar-se em consideração, para o estudo de sua produção ficcional, sua educação formal, seu interesse na tradição ocidental esotérica e seu desenvolvimento enquanto escritora de ficção científica (PAXSON, 1999, p. 110).

Nascida em 1930, então Marion Eleanor Zimmer, em uma fazenda do Leste de Albany, capital do estado de Nova Iorque, era a primeira de três irmãos. Seu irmão Les era um ano mais novo que ela e Paul, o caçula, nasceu quando ela tinha treze anos de idade. A infância de Marion foi concomitante aos duros anos 30, período comumente conhecido como “Grande Depressão” nos Estados Unidos. Mesmo a família tendo pouco dinheiro, a menina foi iniciada no mundo da literatura e da música ainda jovem pela mãe. Sobre sua infância ela dispõe que antes de completar dez anos leu, ao ponto de decorar, uma edição de *Contos do rei Artur*, de Sidney Lanier, que ganhara do avô (BRADLEY, 1989a, p.9), gostava de ler livros de fantasia e apaixonou-se pela ópera *Norma*, de Bellini.

Com quinze anos, a jovem matava aula para ficar na biblioteca de Albany lendo sobre religiões comparadas e a obra *The golden Bough (O ramo de ouro)*, de James Frazer (BRADLEY, 1989a, p.9). Aos dezesseis ganhou da mãe uma máquina de escrever para que aprendesse datilografia e futuramente arranjasse um emprego. Porém, a máquina serviria não aos propósitos da mãe, mas para escrever ficção. Ainda com dezesseis, após um emprego de verão, comprou em uma troca de trem, numa viagem, uma revista e uma caixa de bombons. Era a primeira vez que usara seu dinheiro para comprar o que quisesse ler. Sua opção foi uma revista de ficção científica, com uma seção no final com comentários dos leitores. Foi seu início como fã e, futuramente, escritora de ficção científica:

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)

Marion, quando adolescente, levava uma vida diferente das meninas de seu convívio. Era vista como estranha por seu gosto por ficção científica. É de notar que ela sentia-se alheia às garotas de sua idade, fora de seu lugar. Desejava para si o direito de ser tratada como “uma pessoa”. Não queria sujeitar-se a ser uma “menina de pompom”, ficar torcendo por meninos, excluída das atividades deles. Reivindicava o direito de ter ação, ainda que essa ação correspondesse a abstrações a partir da leitura e da música. Encontrou na ficção científica uma oportunidade para conversar com outras pessoas com gostos semelhantes aos seus, independentemente do gênero.

A jovem estudou música esperando tornar-se cantora. Nessa mesma época entrou em contato com a Tradição Esotérica Ocidental e conheceu as obras da autora de livros de ocultismo Dion Fortune, além de outros herdeiros da “*Order of the Golden Dawn*”, movimento de retomada do ocultismo, ativo desde o final do século XIX. Além de seus estudos metafísicos fez, também, o curso por correspondência da Ordem Rosacruz, parte da Tradição Esotérica Tradicional. Concomitante a isso estreitou laços com fã-clubes, por meio de fanzines de ficção científica. Esses grupos eram, em geral, pequenos e tendo como participantes na grande maioria homens, que trocavam correspondências entre si e faziam revistas amadoras do gênero, rodadas em mimeógrafos. Nos fanzines havia também artigos e comentários sobre textos de ficção científica e, por vezes, originais eram lançados (PAXSON, 1999, p.11).

As histórias de ficção científica aguçaram ainda mais sua imaginação e o contato com outros leitores dessas revistas veio de encontro a sua realidade de garota solitária. Três anos depois se casou com Robert Alden Bradley, trinta e dois anos mais velho que ela, que conhecera em um dos fã-clubes de que participava.

1.2 A mulher: escritora

A visão de Marion sobre o casamento é pragmática:

[...] me casei (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)

Se em publicações futuras ela se refere carinhosamente ao segundo marido, Walter Breen, nunca o mesmo aconteceu com Robert. Suas palavras deixam entrever que o casamento era uma forma de emancipação dos pais e de uma realidade financeira difícil. Mas o preço foi deixar Albany e ir viver no Texas em pequenas cidades onde o provincianismo era ainda maior do que o que experimentara em sua infância para se tornar a mulher do lar. Essas cidades pequenas eram tão conservadoras e de visão arcaica que os vizinhos viam, por vezes, o mimeógrafo como uma máquina infernal. Ainda mais limitada em sua vida de dona de casa, do ponto de vista cultural e intelectual, que no período de sua infância a agora senhora

Bradley envolveu-se de forma mais profunda com leituras e participação nos fã-clubes e fanzines.

Recém casada, iniciou as atividades como escritora. Publicou um fanzine chamado *Astra's Tower* e começou a escrever contos de ficção científica, o ciclo “*Savener*”, depois transformado nas histórias de Darkover, o início de seu caminho para a fama. Era o seu modo de transcender uma realidade parca em relações sociais e acontecimentos (PAXSON, 1999, p.112).

Como não era apreciadora de futebol - nunca assistiu a nenhum jogo no Texas - e um sanduíche na lanchonete local era visto como “um passeio noturno” (BRADLEY, 1991, p.9), a máquina de escrever tornou-se poderosa aliada. No início, suas produções eram pastiches de Catherine Moore Kuttner, que Marion chamava de “primeira dama da ficção científica”.

Em 1950, um ano após o casamento, nasce David, único filho do casal. Sobre a vida de mãe, dona de casa e escritora ela dispõe:

A maioria dessas primeiras histórias texanas refletia uma insípida vida cotidiana a cozinhar, lavar fraldas e arrumar nossas pequenas casas alugadas; e uma vida interior extremamente animada, baseada nos livros que lia e nas pessoas que só conhecia através das revistas. [...] (BRADLEY, 1991, p.9)

Sua primeira publicação, excetuados os fanzines, foi uma novela de nome *Centaurus Changeling*, no ano de 1954. Após esse início de produção em ficção científica Marion passa a escrever romances de cunho homossexual para uma editora de segunda categoria usando pseudônimos variados. Com o passar dos anos começou a escrever e publicar com maior regularidade e o dinheiro que ganhava com a venda de seus livros serviu para pagar a universidade. Ela conseguiu finalizar seus estudos e obteve o grau B.A. (Bacharel em Artes) na Hardim-Simmons College, no Texas. Inicialmente o intuito era o de tornar-se professora após a aposentadoria do marido.

A primeira novela de Darkover, *The planet savers*, foi publicada em 1958. A segunda, *The sword of Aldones*, é de 1962. Na sequência, são publicadas *The Bloody sun*, 1964 e, *Star of Danger*, 1965. A publicação de novelas sobre Darkover tornou-se cada vez mais popular. Depois disso, a escritora só volta a ter novelas sobre Darkover publicadas, e em quantidade e constância muito maiores, já nas décadas de 1970 e 1980. A partir de então ela já tinha um nome consolidado entre os autores de ficção científica. Com grande aceitação popular era convidada para dar palestras e participar de eventos sobre o gênero em várias partes dos Estados Unidos.

Sobre as histórias de Darkover é interessante observar que retratam um planeta muito distante da terra, mas com a sociedade estruturada de maneira feudal. Esses livros são classificados costumeiramente como ficção científica, mas também possuem muitos elementos fantásticos, como por exemplo o uso de um tipo de magia baseada em poderes psíquicos e paranormais. Para Paxson, isso denota que Darkover constitui-se enquanto um gênero híbrido. Sua qualificação enquanto ficção científica ocorria em virtude de, até aquele momento, ainda não existir um mercado para livros adultos de fantasia, que só se desenvolve a partir do sucesso de *The lord of the rings*, de J. R. R. Tolkien, no começo da década de 1960 (PAXSON, 1999, p.115).

Na década de 1950 e começo da década de 1960 crescia o interesse de muitos para com elementos psíquicos. O sucesso de Darkover, ainda segundo Paxson, estaria no fato do uso desses elementos de magia e do paranormal que fizeram com que Marion falasse a um grupo particular de pessoas que ansiavam por ler sobre essa temática. A autora escrevia o tipo de história que gostava de ler e, após o começo do sucesso das novelas de Darkover, passou a ter a escrita como forma de ajuda no sustento da família. Na década de 1970, já após o primeiro divórcio e o segundo casamento, ganhava a vida como escritora de livros de vendagem garantida e via no ofício de escrever uma possibilidade de não precisar trabalhar fora. Quando ainda vivia com Robert e optou por não trabalhar fora o marido não se opôs:

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)

Nesse período ela ainda precisava que o marido desse a permissão para que tomasse a decisão de cuidar do filho em vez de trabalhar fora. Contudo, conforme suas histórias começaram a fazer sucesso, ela já não precisava ser sustentada. Em maio de 1964 Marion divorciou-se de Robert e pouco menos de dois meses depois já estava casada com o segundo marido, Walter H. Breen, que também conhecera por meio das revistas de ficção científica.

Sobre a separação e o novo casamento ela dizia que nada tinha a reclamar de Robert, apenas que, entregue à solidão e rotina de afazeres domésticos, passou a se dedicar cada vez mais às suas personagens. Com Breen teve mais dois filhos, Patrick e Moira. De volta a Nova Iorque escrever era, novamente, uma forma de trabalhar em casa e cuidar dos filhos. Ensinava

às crianças de que não deveria ser interrompida quando estivesse à máquina. Mas a vida social floresceu e Marion chegou a temer que isso afetasse sua atividade de escritora, dizendo que preferia manter as pessoas longe para que pudesse se concentrar em suas personagens (BRADLEY, 1991, p.9-10)

Breen era um especialista em moedas antigas e sua situação financeira era melhor do que a que ela tinha com Robert. A estabilidade permitiu que Marion publicasse com maior intensidade e as novelas de Darkover passaram a abordar novos temas como, por exemplo, a abordagem da homossexualidade, que a partir disso se tornou lugar comum nas obras de ficção científica, mas que, até então, não tinha sido retratado de forma séria, configurando, assim, uma grande contribuição da escritora para com esse gênero. As novelas passaram a ser criadas com maior aprofundamento psicológico, em relação às primeiras. As histórias não falavam mais somente de elementos metafísicos, elas passaram a explorar de forma mais complexa problemas psicológicos e sociais das personagens. (PAXSON, 1999, p.113)

Antes, por necessidades financeiras, ela escrevia por contrato e tinha prazos curtos para escrever suas histórias. Com a melhora de vida e maior disponibilidade de tempo Marion passou a dedicar-se, também, a escrever outros gêneros para além de ficção científica. Um exemplo dessa produção fora da seara de ficção científica é o romance *The Catch Trap (Salto Mortal)*, em 1979, que fala da história de dois artistas de circo que vivem um romance homossexual na metade do século XX.

Enquanto sua produção aumentava e se tornava mais diversificada, seu interesse pelo ocultismo continuou. No período em que ela e o marido moraram em Nova Iorque, entre os anos de 1967 e 1973, ambos editaram uma revista de astrologia. O casal também tinha grande interesse pela cultura e universo medieval. Marion e Breen estiveram presentes no primeiro encontro da *Society of Creative Anachronism*, grupo que se dedicava a celebrar e reativar costumes antigos, em Berkeley, no ano de 1966. Chegaram até mesmo a fundar um grupo de consultores sobre aspectos da cultura e tecnologia medieval (PAXSON, 1999, p.114).

Aspectos da Idade Media já podiam ser encontrados na estrutura das novelas de Darkover e, estão presentes de uma forma ou de outra em quase todas as obras de ficção científica e fantasia que Marion escreveu. O cenário de *As brumas de Avalon*, sua obra mais famosa, é medieval.

Breen comungava do interesse da esposa por ocultismo. Por volta de 1965 eles fundaram um alojamento cerimonial, o AOR (*Aquarian Order of Restoration*), baseado no trabalho de Dion Fortune. De início as participações eram limitadas a membros da família, mas no final da década de 1970 cresceu para 12 membros. O período de grande atividade do

grupo foi de 1977 a 1982, assim, estão incluídos os anos em que ela escrevia *As brumas de Avalon*. A própria Diana Paxson era um dos membros do AOR.

Paxson diz que entre os anos de atuação do grupo, mais precisamente no ano de 1978, formou-se o *Darkmoon Circle*, um círculo privado de sacerdotisas. A atuação das mulheres do *Darkmoon*, que foi citado pela autora nos agradecimentos de *As brumas de Avalon*, foi a maior influência para que Marion criasse o ambiente de Avalon e da Casa das Moças, onde viviam as sacerdotisas da Ilha, presentes na obra.

A criação do *Darkmoon* mostra o engajamento da autora com o emergente movimento neo-pagão nos Estados Unidos. Marion estava agora profundamente envolvida, não somente estudando autores que falaram sobre o assunto, mas vivenciando práticas de espiritualidade e ocultismo. Sua participação no *Darkmoon Circle* e seu interesse crescente pelo sagrado feminino e exploração da temática da religião da Deusa serão centrais na composição de *As brumas de Avalon*. A própria autora reconhece as influências que teve para constituir as práticas mágicas e de paganismo em sua escrita citando Dion Fortune, Starhawk e Willian Gardner (BRADLEY, 1989a, p.10).

O interesse de Marion e do marido por medievalismo, ocultismo e paganismo não eram raros naquele momento. A onda “*New Age*” crescia em intensidade durante o século XX:

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 adeptos 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). Não podemos deixar de pensar em Marion como praticante de vivências, discursos e experiências difusas. Desde o curso por correspondência com a Ordem Rosacruz, o interesse por Dion Fortune, a participação na AOR e na *Society of Creative Anachronism* e, por fim, criação do *Darkmoon Circle*. Sendo assim, ainda que ela

não tenha se declarado uma “new ager”, sua busca do espiritualismo está de acordo com o sentimento disseminado pelos discursos em torno do movimento.

Concomitante ao avanço do movimento *New Age* e das vivências místicas de Marion, a autora pôde ver o meio editorial passar por uma inovação importante. No começo da década de 1970 a ficção de fantasia para adultos passou a ser vista de outra forma no meio editorial. A editora Wollheim, a mesma que publicava as obras de Marion desde as novelas de Darkover, publicou uma nova edição de *O senhor dos anéis*. Desde a primeira publicação do livro, na década de 1950, Tolkien tinha se tornado um escritor querido nos meios de ficção científica, contudo, a ninguém ocorria que a nova publicação pudesse ter um apelo tão grande no mercado como literatura de massa. (PAXSON, 1999, p.115) Por problemas oriundos de direitos autorais a nova edição tornou-se não autorizada, mas os editores de Tolkien na América, atentos ao interesse do mercado pelo livro, lançaram uma nova edição, agora devidamente autorizada de *O senhor dos anéis*.

Com o enorme sucesso que esse livro passou a ter um novo espaço para a literatura de fantasia abriu-se no mercado. As editoras começaram a procurar por esse tipo de produção. A editora Ballantine contratou Lester Del Rey, escritor e editor, e antigo amigo de Marion, que estava envolvido com a “*science fantasy*” desde o início para editar uma linha de livros nesses temas. Era a formação do mercado de fantasia adulta diante de novas demandas. Várias editoras começaram a lançar em seu catálogo obras de fantasia.

A Pocket Book iniciou uma linha de livros com obras tanto de ficção científica como de fantasia. Foi a oportunidade para que Marion tivesse publicados os volumes *Web of light* e *Web of darkness* (publicados em português como *A queda de Atlântida: teia de luz e teia de trevas*) que continham uma história de ocultismo sobre a queda de Atlântida e a profecia de manutenção das tradições através do nascimento de duas crianças. Esses dois volumes, contudo, não foram escritos nesse momento de ascensão do gênero de fantasia. A história já havia sido escrita há vários anos, ainda na década de 1950, e a autora não tinha conseguido vendê-la para publicação quando do momento da escrita do original.

Desde o início de sua carreira Marion trabalhou com ficção científica, o gênero que preferia antes de todos para ler e para escrever (BRADLEY, 1991, p. 11). Ficção científica era um universo até então dominado por homens e, visto como não literário pelo cânone. Ela já havia conquistado uma boa reputação entre os leitores desse gênero e, seus livros, principalmente os da série Darkover, vendiam bem. Contudo, a autora permanecia desconhecida fora desse círculo. Diante do novo contexto editorial e da vontade que Marion passou a ter de escrever algo que fosse considerado literário, ela e seu agente resolveram que

era o momento para a produção de um livro totalmente novo em relação ao que a autora costumava escrever. Com a estabilidade financeira, através do trabalho do marido, ela poderia dedicar-se por mais tempo a um mesmo projeto, sem ter que publicar um ou dois livros por ano (PAXSON, 1999, p.115)

A escolha em trabalhar com o tema arturiano pode ser entendida através de vários elementos: há relação com a infância da escritora, mas, também, com o momento histórico em que ela deu início à pesquisa para produção de *As brumas de Avalon*. Como alhures citado, o mercado para livros de fantasia estava em formação. A matéria de Bretanha não havia sido deixada de lado no século XX. A obra *The Once and Future King (O único e eterno rei)*, de T. H. White, havia conquistado grande sucesso na primeira metade do século. No cinema, várias foram as adaptações para o mito arturiano. Dentre elas podemos citar o primeiro volume da saga de White *The sword in the stone (A espada na pedra)* que foi adaptado para o cinema em 1963, com o desenho animado *A espada era a lei*. Outros filmes importantes sobre o rei Arthur e os cavaleiros da Távola Redonda do período foram *Os Cavaleiros da Távola Redonda*, uma adaptação de *A morte de Artur* de Thomas Malory do ano de 1953, *Prince Valiant (Príncipe Valente)*, a partir dos quadrinhos de mesmo nome, em 1954 e *Camelot*, musical, em 1967. Assim, é possível notar que o mito arturiano constituía tema recorrente nas produções artísticas do período.

Nos agradecimentos de *As brumas de Avalon*, a autora cita que na infância foi uma leitora ávida do mito arturiano a partir dos contos de Lanier e de *Príncipe Valente*. Somado a tais leituras de infância está o contato com as obras de Dion Fortune. Marion cita Fortune como influência na constituição do viés espiritualista da obra, contudo, não são somente os livros de não ficção desta que inspiram a composição de *As brumas de Avalon*. São da autoria de Dion Fortune os livros *The Sea Priestess (Sacerdotisa do mar)* e *Moon Magic (Sacerdotisa da lua)*. Nessas obras há a presença da sacerdotisa do mar Morgan Le Fay, filha adotiva de Merlin, que renasce trazendo para o mundo toda a sabedoria do mago através do poder da deusa (PAXSON, 1999, p.122). Fortune relaciona Morgana com Atlântida e Marion se inspira nessa idéia para criar a noção de reencarnações, que aparecerá com maior propriedade nos livros posteriores a *As brumas de Avalon*, mas que já pode ser encontrado nessa primeira produção com as personagens Uther e Igraine rememorando vidas passadas como sacerdotes de Atlântida. É de Fortune, também, a concepção, presente no livro *Glastonbury: Avalon of the heart* (1934), que Marion se apropria e repete em *As brumas de Avalon*, de que a Igreja dos padres está num mundo, e o Tor e o poço sagrado em outro.

Assim, é possível notar que a escolha do ciclo arturiano, do espiritualismo e da relação de Avalon com Atlântida resulta de influências diversas. Optar por uma nova releitura do mito arturiano poderia significar o aproveitamento do sucesso que outras releituras do ciclo estavam obtendo, porém, também poderia trazer o risco de ser considerada mera repetição. Recriar o mito arturiano exigia, assim, um ponto de vista inovador. E a renovação que Marion cria em sua obra, se apropria, pragmaticamente, do contexto histórico de ascensão do discurso feminista após a segunda onda do feminismo, no final da década de 1960.

Marion não aderiu ao movimento feminista. Para Paxson, amiga e colaboradora da autora, ela não queria estar reduzida a nenhum “ismo” (PAXSON, 1999, p.113-4), contudo, sua escrita abordou temas caros ao feminismo, como os direitos das mulheres e o “empoderamento” feminino. Já na década de 1970, com a “Ordem das Renunciadas”, criada nas novelas de Darkover, a autora abordava a necessidade da autonomia e valorização da mulher.

Em *As brumas de Avalon*, Marion recria o mito arturiano a partir de uma perspectiva pautada no feminino colocando em destaque não Artur e seus cavaleiros, mas as mulheres próximas ao rei. Assim, não são os feitos de Artur, Lancelot, Gawain, Percival, Galahad, e de outros cavaleiros, que serão postos em relevo, mas a história, as intrigas, os amores e os sentimentos de Morgana, Viviane, Igraine, Gwenhwyfar e Morgause. Como mostraremos no terceiro capítulo, a narração e focalização do livro ajudam a constituir o viés de destaque para o feminino da obra.

1.3 *As brumas de Avalon*: processo de construção da obra

A composição ficcional de Marion pode ser pensada em termos de antes e depois da escrita e publicação de *As brumas de Avalon*. Se até a produção desse livro a autora lançava em média de um a dois livros por ano, a pesquisa para a composição dessa obra foi longa. Enquanto pesquisava e produzia o livro, Marion escreveu concomitantemente outras duas narrativas sobre Darkover, *Thendara's House (A casa de Thendara)* e *City of Sorcery (Cidade da Magia)*, e recebeu um convite, de Bob Asprin, para fazer parte de um projeto em que vários escritores escreveriam histórias e personagens sobre o “mundo dos ladrões”, um mesmo cenário comum, com mapas, descrição de deuses e costumes locais:

Quando Bob disse que precisava da história, eu estava para tomar um avião para Phoenix, depois Nova Iorque, de onde iria à Inglaterra pesquisar acerca

de um projeto que acabou se revelando o mais lucrativo de toda a minha vida profissional (BRADLEY, 1989e, p.8).

Mesmo pronta para viajar, Marion aceitou o desafio e escreveu a história no avião e depois a datilografou em um hotel. Trata-se da primeira das histórias de *Lythande*, publicado originalmente em versão integral no ano de 1986, após ter sido parcialmente publicado numa antologia com outros escritos sobre o “mundo dos ladrões” chamada *Thieves' World*.

É relevante citar que tanto em *Lythande*, *A Casa de Thendara* e *As brumas de Avalon* as personagens mulheres têm destaque. De grande importância, também, é notar o modo como a autora faz referência sobre *As brumas de Avalon* ser: o livro “mais lucrativo” de toda a sua vida profissional. Sempre sincera em sua fala, ela deixa claro que seu livro mais famoso, trouxe a ela mais “lucro” do que toda a sua produção anterior. Não faz parte das ambições desse presente estudo a abordagem da mercantilização da obra de arte, contudo, a escolha da palavra “lucro” revela que Marion via o ato de escrever como profissão, forma de sustento e obtenção de dinheiro e não só como produção artística.

Ainda sobre esse ponto de vista, da escrita como forma de obtenção de lucro, a autora dispõe: “Nunca me senti à vontade escrevendo contos: minha tendência “natural” é escrever novelas, quanto mais longas, melhor. [...] geralmente escrevo romances “sob contrato”, os contos quase nunca são lucrativos” (BRADLEY, 1991, p. 10). A partir dessa fala é possível notar que Marion não escrevia novelas e romance apenas porque gostava, sentindo ser sua tendência “natural” criar histórias mais longas, mas também porque era com esses gêneros que conseguia mais dinheiro. Como a escrita era a sua forma de obtenção de renda, Marion não possuía uma visão idealizada sobre o ato de escrever, pelo contrário, como notamos em suas palavras, seu uso da escrita era bastante pragmático. Assim, se por um lado a autora revela que *As brumas de Avalon* foi o projeto que mais lhe deu retorno financeiro, ele também foi, em virtude de seu longo processo composicional, o que mais exigiu dela em questões de tempo, investimento e pesquisa. Teria ela escrito esse livro somente por dinheiro se gastara tanto tempo na construção da obra, denotando preocupação com a sua qualidade final?

Ainda sobre o longo processo de criação de *As brumas de Avalon* a autora fala: “Muitas vezes comparei o ato de escrever ao parto de um filho (mas se considerar o período de gestação, *As brumas de Avalon* foi um elefante) [...]” (BRADLEY, 1999a, p.9). Acostumada a escrever sob contrato, geralmente tendo noventa mil palavras como norma, e ter pouco tempo para revisar as obras, Marion vivenciou uma realidade completamente diferente com sua obra-prima. *As brumas de Avalon* foi um livro muito mais longo do que qualquer outro que ela escrevera antes e levou muitos anos para ser escrito.

Além do grande trabalho de pesquisa para o livro, Marion também teve uma ação exaustiva de revisão da obra. Para Paxson, a maior mudança que o livro sofreu entre todas as revisões foi o tamanho. O editor de Marion, sentindo o potencial da história, incentivou a escritora a ampliar o trabalho, que chegou a mais de oitocentas páginas em sua versão final⁴ (PAXSON, 1999, p.116). Com isso, Marion pôde dar vazão à sua “tendência natural” de escrever histórias longas e teve espaço para desenvolver minuciosamente a personalidade de suas personagens femininas.

Levando em consideração que a escrita de *As brumas de Avalon* demorou vários anos e a autora teve que continuar produzindo outros livros concomitantemente à produção desse primeiro, é de se supor que Marion não visava somente ganhar dinheiro com a publicação do livro. Tendo, como alhures citado, um nome consolidado entre autores de ficção científica e reconhecimento a partir das histórias de Darkover Marion buscava mais. Queria conquistar fama e renome entre os escritores mais conhecidos (PAXSON, 1999, p.115). Por isso a preocupação e exaustão na produção do livro. Tendo sempre deixado de lado a preocupação de escrever “alta literatura”, optando no lugar por ser uma escritora de mercado, Marion viu no projeto de releitura do mito arturiano a possibilidade de deixar seu nome para a posteridade.

Diana Paxson aponta que foi a combinação de uma resenha extremamente favorável por parte do jornal *The New York Times* com a grande aceitação do público que deu sucesso ao livro. Para Paxson, tal aceitação popular não se deu só pela opinião de um jornal importante, mas pelo modo de escrita simplificado de Marion, sem grandes requintes de linguagem, que a aproximava do leitor, e por meio da exploração da temática de um mito profundamente arraigado no imaginário ocidental, somado ao foco no misticismo e na espiritualidade feminina, assuntos que estavam em voga naquele contexto histórico-social: “With *Mists*, she created from the Arthurian tradition a mythos for the emerging New Age. In addition to its compelling literary qualities, the appeal of *The Mists of Avalon* lies in its romantic mysticism and its feminine spirituality” (PAXSON, 1999, p.110).

1.4 A recriadora: “Se não foi assim que aconteceu, deveria ter sido”

No prefácio do livro *Salto Mortal*, publicado em 1979, Marion aponta que buscou escrever um romance sobre a história do circo tentando ser fiel à realidade dos artistas

⁴ Nos Estados Unidos o livro foi publicado em volume único. Já no Brasil a edição foi dividida em quatro volumes.

circenses, sem, contudo, criar personagens que correspondessem a pessoas reais. Ela diz que “‘Se não foi assim que aconteceu, deveria ter sido’. Ou, parafraseando, *Se non è vero, è bene trovato* – o que me permito traduzir como ‘Pode não ser verdade, mas dá uma boa história’” (1999b, p.8). Esses dizeres podem ser relacionados com *As brumas de Avalon*. Partindo de uma ampla tradição de textos sobre a lenda arturiana Marion tem em Thomas Malory a sua fonte. É dele, e seu *A morte de Artur*, a epígrafe que abre *As brumas de Avalon*. No texto “*Thoughts of Avalon*” (1986), em que Marion, quatro anos após a publicação do livro, disserta sobre suas preocupações, impressões e intenções ao escrevê-lo, a autora expõe sua relação com Malory e dispõe ser seu texto não só de caráter revisionista, partindo de Malory e da tradição, mas, primordialmente, reconstrucionista. O processo de revisão e ressignificação e o desenvolvimento da representação feminina em *As brumas de Avalon* será analisado no terceiro capítulo desse estudo.

As brumas de Avalon foi editado nos Estados Unidos originalmente em 1982. Logo após a sua publicação o jornal *The New York Times* publicou, no dia 30 de janeiro de 1983, a resenha do livro. Duas semanas depois, ele já constava na lista dos mais vendidos desse mesmo jornal, lá permanecendo por várias semanas.

A resenha é iniciada 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. Tal idéia de império britânico é relacionada com duas obras canônicas da literatura em língua inglesa, “dois épicos nacionais”, em períodos diferentes, com releituras para a matéria de Bretanha: *Faerie Queene*, de Edmund Spenser, e *Idylls of the king*, de Alfred Tennyson. O texto cita também, outras releituras famosas, em língua inglesa, para o mito arturiano: de Chaucer a Mark Twain, Mary Stewart e T. H. White. Segue apontando que tradicionalmente as histórias sobre Artur têm início a partir do desejo masculino, como em *Arthur Rex*, de Thomas Berger, e *A Morte de Artur*, 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, em língua inglesa, sobre o ciclo arturiano o texto apresenta *As brumas de Avalon*, já de início, como destoante da tradição, apontando sua particularidade:

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. (ARTHUR'S Sister's Story, 1983)

A resenha atenta para o advento de a escolha e a ação partirem do feminino. É uma mulher, Viviane, a Senhora do Lago e Senhora de Avalon, quem trama a aproximação de Igraine e Uther, a fim de que nasça Artur, o futuro rei, que deveria se manter fiel a Avalon num contexto de ascensão do Cristianismo. São duas mulheres, Morgana e Gwenhwyfar, que semeiam a futura tragédia. As quatro heroínas citadas, 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 que na versão de Marion é a Deusa quem se manifesta e espalha os cavaleiros pelo mundo, deixando o rei sozinho, como castigo pela traição que ele comete contra Avalon.

Após mostrar esses aspectos relevantes de *As brumas de Avalon*, que indicam que esse livro não é nada parecido com seus antecessores, o texto alude ao passado literário de Marion, citando que ela era a autora da série de fantasia intitulada Darkover, e segue apontando ser a obra “an impressive achievement”, impressionante não só pela recriação da “Matéria de 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 Penélope, enredando, criando, tecendo a partir do seu ponto de vista. Por fim, instiga o leitor a conhecer a versão de Marion 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 centralidade da figura de Morgana no ciclo.

Sendo esse jornal um veículo importante de comunicação tanto nos Estados Unidos como fora do país a resenha auxiliou a elevar o nome de Marion e do livro tanto dentro como fora do território norte-americano. Como alhures citado, a obra permaneceu na lista dos livros mais vendidos, do *The New York Times*, por, no total, treze semanas no primeiro semestre de 1983.

Logo na sequência da publicação, com o sucesso do livro, Marion conquistou a aspiração de ter seu nome conhecido não só nos meios relativos à ficção científica. Seu interesse, enquanto mulher e enquanto escritora, por questões relacionadas ao feminino não ficou restrito à produção de *As brumas de Avalon*. Mesmo recusando a alcunha de “feminista”

a temática sobre os direitos e valorização das mulheres continuou aparecendo em suas obras. Um exemplo disso é o livro *The Firebrand (O incêndio de Tróia)*, de 1987.

Nesse livro Marion novamente efetua seu projeto “reconstrucionista”, dessa vez partindo da *Ilíada*, um dos épicos fundamentais da literatura ocidental. A autora recria e reconstrói a guerra de Tróia a partir da ação fundamental e perspectiva da personagem Cassandra. Nos agradecimentos do livro ela fala sobre a relação de sua versão da história com a versão original, de Homero: “Os leitores provavelmente levantarão contestações: ‘Não é assim que acontece na Ilíada’. Claro que não, se eu me contentasse com o relato da Ilíada, não haveria razão para escrever um romance.” (BRADLEY, 1988, p.7).

Insatisfeita com a versão de Homero, que traz a visão patriarcal e o silenciamento da figura feminina, Marion cria a história que gostaria de ler sobre os mitos relacionados à Tróia. É a mesma proposta anteriormente feita com *As brumas de Avalon* em que não contente com os textos tradicionais e canônicos sobre Artur e seus cavaleiros, principalmente a versão de Malory, que se tornou fonte para todas as releituras posteriores do mito arturiano, ela cria a versão que lhe apraz: a de protagonismo feminino.

A partir de *As brumas de Avalon*, Marion continuou trabalhando em histórias que retratariam a genealogia de Avalon. A autora traçou linhas encarnatórias anteriores das personagens centrais do livro, criando uma relação entre Atlântida, presente nos volumes de *A queda de Atlântida*, com Avalon. O primeiro volume que dá início ao projeto é o livro *The Forest House (A Casa da Floresta)*, de 1993. Porém, durante a escrita dessa obra Marion sofreu um AVC e sua capacidade de escrita ficou severamente reduzida. Foi Diana Paxson quem auxiliou a autora na finalização do volume.

A Casa da Floresta traz uma releitura da ópera *Norma*, de Belini, junto com a ideia das encarnações anteriores de personagens de *As brumas de Avalon*. No término da história a sacerdotisa Caillean vai para Glastonbury fundar uma comunidade de sacerdotisas, dando início a uma comunidade em Avalon. Na sequência Marion, também com o auxílio de Paxson, escreve *Lady of Avalon (A senhora de Avalon)*, publicado em 1997. Em virtude dos problemas de saúde da autora o livro foi dividido em três episódios, contando a história de diferentes Sumas Sacerdotisas de Avalon. É nesse volume que se explica como Caillean fez um grande ato de magia e separou a Ilha de Avalon do mundo físico, invocando as brumas.

Concomitante ao desenvolvimento desses livros a saúde de Marion piorou gradativamente. Em setembro de 1999 ela faleceu em virtude de um ataque do coração. Contudo, tinha deixado encaminhadas as sequências para suas duas “séries” de maior fama: Darkover e Avalon. Ainda hoje novelas sobre Darkover são publicadas. Marion deixou a

continuação dessas histórias sob a responsabilidade da escritora Deborah J. Ross. Quanto a Avalon, após a morte de Marion, Paxson publicou a sequência do segundo episódio de *A senhora de Avalon*, trata-se do livro *Priestess of Avalon (A sacerdotisa de Avalon)*, do ano 2000. Na sequência, Paxson escreveu os romances que explicariam diretamente a relação de Avalon com Atlântida, e, portanto, com os livros *Teia de Luz* e *Teia de Trevas*, sugeridas nos romances anteriores: *Ancestors of Avalon (Ancestrais de Avalon)*, de 2004, *Ravens of Avalon (Os corvos de Avalon)*, de 2007, *Sword of Avalon (A espada de Avalon)*, de 2009.

2. O FEMINISMO E A CRÍTICA FEMINISTA: a mulher selvagem enquanto ser ctônico, a teoria feminista de Gilbert e Gubar e o cânone

todo texto de autoria feminina é, por definição, um feito/movimento/olhar político, uma práxis política, mas não qualquer práxis política e sim uma práxis política de resistência (ao patriarcado, a modelos pré-definidos etc.)

(ROSSI, 2011, p.155)

Se o conceito de “feminismo” remete a um “movimento que preconiza a ampliação dos direitos civis e políticos da mulher, não apenas em termos legais, mas também em termos de prática social” (ZOLIN, 2009, p.218), o termo “feminino” é muito mais amplo e antigo. Feminino:

Termo empregado em dois sentidos distintos; a determinação de cada um depende do contexto em que está inserido: na maior parte das vezes, o termo feminino aparece em oposição a masculino e faz referência às convenções sociais, ou seja, a um conjunto de características (atribuídas à mulher) definidas culturalmente, portanto, em constante processo de mudança. Pode referir-se, todavia, simples e despojadamente ao sexo feminino, ao dado puramente biológico, sem nenhuma outra conotação (ZOLIN, 2009, p.218).

Historicamente, já desde o Paleolítico Superior, os indícios arqueológicos, como as esculturas e pinturas nas cavernas, indicam que a mulher era o centro do simbolismo primitivo. Diante do desconhecimento da participação masculina na fecundação, a mulher era vista pelo homem como o elemento estranho. Ele a cultuava, principalmente em virtude de

relacioná-la com a fertilidade, mas também a temia. Ela parecia dar cria por si só, como por magia, e, diante disso, a mulher foi relacionada à figurativização do divino no aspecto feminino (PAGLIA, 1992, p.19-20). Entretanto, com o avanço do processo de sedentarização e desenvolvimento das cidades e da civilização, o vínculo com a natureza tornou-se secundário e o homem passou a exaltar os feitos humanos em detrimento do mundo natural. Não foi sem propósito que as grandes civilizações da Antiguidade, como Egito, Grécia e Roma, entre outras, tiveram como marca de seu poder construções em proporções monumentais tais como as Pirâmides de Gizé, o Parthenon e o Coliseu romano.

Acompanhando o desenvolvimento da valorização social do masculino, principalmente em função de seus feitos físicos, as religiões e mitologias do mundo ocidental transferem a centralidade do divino para o masculino: no panteão grego, por exemplo, há tanto divindades masculinas como femininas, contudo, o Deus-pai que é todo-poderoso é Zeus. Segundo Camille Paglia, a adoração dos deuses do Olimpo, pelos gregos, é um culto do céu. O culto do feminino, relacionado à terra e à natureza é suprimido, dando lugar a esse culto do céu. Nessa mudança de paradigma a mulher é relegada ao segundo plano, como figura inferior, com seus poderes de criação. A tradição judaico-cristã, seita matriz do cristianismo, também está fundamentada na noção de um Deus Pai e busca “superar ou transcender a natureza” (PAGLIA, 1992, p.19-20).

Assim, o patriarcado, a lei do pai, tem início quando a mulher passa a ser entendida como ser subordinado ao masculino, este último passando a ser visto a partir de então como superior, pois é dele que provêm tantos os feitos físicos como os espirituais. E o desenvolvimento das noções patriarcais configura uma forma de o masculino anular a força do feminino, antes cultuada, e a relação da mulher com a natureza, que criam ansiedade nos homens (PAGLIA, 1992, p.23).

2.1 O Feminino: a relação entre mulher e natureza

A identificação da mulher com a natureza, como disposto anteriormente, originou-se na pré-história, quando o feminino era cultivado como símbolo de fertilidade. Mas, quando a cultura progrediu essa “femealidade” recuou em importância (PAGLIA, 1992, p.19). A cultura, desde os primórdios da civilização, foi controlada pelos homens. Era o elemento que os diferenciava da natureza, portanto, da mulher. Para Paglia:

A identificação da mulher com a natureza é o componente mais perturbado e perturbador nessa discussão histórica. Terá sido verdade algum dia? Ainda será? A maioria das leitoras feministas discordará, mas acho que essa identificação não é mito, e sim realidade. (1992, p.20)

Clarissa Pinkola Estés, em seu *Mulheres que correm com lobos*, usa o conceito “mulher selvagem” para mostrar que mulher e natureza estão conectadas. Diante do afastamento da mulher de seu lado selvagem, através das noções de moral e de vergonha em relação ao mundo natural que a cultura ocidental criou, a estudiosa dispõe: “Todas nós temos anseio pelo que é selvagem. [...] Ensinar-nos a ter vergonha desse tipo de aspiração.” (2014, p.13). Para Estés, a mulher deve recuperar o seu caráter selvagem, o que pode ser feito através dos arquétipos⁵ (2014, p.15).

O selvagem, na leitura de Estés, não é associado ao negativo, como muitas vezes ocorre, mas, sim, usado “em seu sentido original, de viver uma vida natural”, de fuga das barreiras que a civilização e a cultura impuseram às mulheres (2014, p.21). A mulher selvagem:

Do ponto de vista da psicologia arquetípica, bem como pela tradição das contadoras de histórias, é a alma feminina. No entanto, ela é mais do que isso. Ela é a origem do feminino. É tudo o que for instintivo, tanto do mundo visível quanto do oculto – ela é a base (ESTÉS, 2014, p.26).

Ainda segundo Paglia, a natureza é ctônica. Essa palavra deriva de “ctônio, que significa “da terra” – mas das entranhas da terra, não da superfície” (1992, p.17). Tal caráter subterrâneo encontra correspondência no sexo feminino, que carrega em si o mistério e o oculto, pois “a mulher é velada. [...] O corpo da mulher é um lugar secreto, sagrado.” O feminino, com seu sexo que não é visível do lado de fora, é um ser ctônico assim como a natureza: a fenda, os seios, a barriga e os quadris redondos assemelhando-se aos contornos da terra (PAGLIA, 1992, p.20; 32).

Para Paglia as realidades ctônicas compreendem: “a desumanizante brutalidade da biologia e da geologia, o desperdício e derramamento de sangue darwinianos, a miséria e a podridão que temos de barrar da consciência, a fim de manter nossa integridade apolínea como pessoas.” (1992, p.17). Essa noção de natureza diverge significativamente da visão

⁵ Estés define o arquétipo como sendo “um conhecimento universal sobre uma questão da alma” e “uma força enorme que nos é tanto misteriosa quanto instrutiva” (2014, p.294; 322) e em sua natureza os arquétipos “[...] deixam uma comprovação, eles se entrecruzam nas histórias, nos sonhos e nas ideias dos mortais. Ali eles se tornam um tema universal, um conjunto de instruções, residindo não se sabe onde, mas atravessando o tempo e o espaço para iluminar cada nova geração.” (2014, p.372)

idealizada proposta pelos escritores românticos, perpetuada através da arte e da cultura em geral. É a busca de fugir do poder da natureza ctônica que o homem cria a cultura (PAGLIA, 1992, p. 20) Assim, a mulher ctônica é aquela que está relacionada às forças subterrâneas da natureza.

A partir da Idade Média a ideologia patriarcal fundiu-se com o cristianismo. A visão cristã acerca do pecado e da moral desarticula a noção do sagrado feminino como relacionado às forças da natureza. A divindade feminina dentro da mitologia cristã, figura da Virgem Maria, é uma Deusa Mãe sem o terror ctônico (PAGLIA, 1992, p.51). O sexo e o selvagem passam a ser demonizados e, com isso, o patriarcado denigre a imagem da mulher que busca assumir o seu lado selvagem. A mulher medieval que têm forças ctônicas é associada com bruxaria e com o demônio.

O patriarcado desde os seus primórdios buscou inferiorizar a mulher, já que afirmar a inferioridade feminina é justificar a superioridade masculina (WOOLF, 2014, p.52). O controle sobre a mulher se deu principalmente através de representações simbólicas que se tornaram cristalizadas tanto em homens como em mulheres ao longo das gerações. Segundo Aparecido Donizete Rossi (2011) é a partir da noção patriarcal de inferioridade da mulher que três mitos são desenvolvidos com o intuito de controlar a mulher e mantê-la em estado de submissão: o mito da fragilidade do sexo feminino, o mito do casamento e o mito da maternidade. Esses três mitos aliam à suposta fraqueza física a pretensa fraqueza intelectual da mulher. O segundo e o terceiro mito se relacionam ao primeiro, já que se a mulher é frágil, precisa ser protegida, e o casamento é uma resposta para essa realidade. O homem torna-se, portanto, o provedor e protetor da mulher, que têm, por sua vez, a função da maternidade e do comportamento passivo e contemplativo (a imagem do anjo da casa, a que Virginia Woolf faz referência em seu *Um teto todo seu*, como veremos mais adiante). É justamente a maternidade como função da mulher o mito mais difícil de ser desconstruído, uma que vez só a mulher é capaz de conceber (ROSSI, 2011).

Ainda segundo Rossi:

A problemática dessas duas instituições, maternidade e casamento, não reside nelas mesmas enquanto instituições, mas sim na *sacralização, naturalização e ideologização* a que 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. (2011, p.75-6)

Por meio desses mitos o patriarcado silencia a mulher ocidental até praticamente meados do século XX, quando eclode o movimento feminista.

2.2 Feminismo e Crítica Feminista

O início da luta pelos direitos da mulher não é fenômeno recente. Ainda no final do século XVIII Mary Wollstonecraft clamou por um ensino igualitário entre homens e mulheres e publicou o livro *A Vindication of the Rights of Woman*. No século XIX desenvolveu-se o movimento em prol do sufrágio feminino, conhecido como primeira onda do movimento feminista. Mas o movimento feminista em si começa com a chamada, segunda onda, em 1968, que “[...] tomou os círculos acadêmicos das Humanidades e transformou o Feminismo em interface teórica de abordagem do texto literário” (ROSSI, 2011, p.20).

A crítica literária feminista parte da

[...] idéia básica do pensamento feminista: desnudar os fundamentos culturais das construções de gênero (opondo-se às perspectivas essencialistas e ontológicas dos estudos que abordam a questão da mulher) e promover a derrocada das bases da dominação de um gênero sobre outro. (ZOLIN, 2009, p.227)

A origem da crítica feminista data da década de 1970, com a publicação nos Estados Unidos da tese de doutorado de Kate Millet, *Sexual politics*, em que a autora discute a posição secundária ocupada tanto pelas heroínas dos romances de autoria masculina como pelas escritoras e críticas. A partir de então essa crítica questiona a prática acadêmica patriarcal e deixa de enfatizar o texto masculino, para se concentrar na redescoberta e investigação da literatura feita por mulheres (ZOLIN, 2001, p.9; 75).

As duas principais vertentes da crítica literária feminista são a anglo-americana e a francesa, que compreendem perspectivas diferentes: a tendência anglo-americana “empenha-se na definição de uma *identidade feminina* e do *lugar da diferença* por entender que tais definições são fundamentais na luta contra as instituições patriarcais dominantes” já a tendência francesa preocupa-se “com a especificidade de uma linguagem essencialmente feminina, investigando as relações entre sexualidade e textualidade e proclamando uma *escrita do corpo*” (ZOLIN, 2009, p.236).

Dentre as produções decorrentes da crítica feminista a obra *The Madwoman in the Attic*, das autoras Sandra Gilbert e Susan Gubar, publicada em 1979, tem relevância fundamental para entender a relação que existe entre literatura e Feminismo. Ao longo do livro as autoras buscam mostrar como a tradição literária ocidental criou um imaginário em torno das personagens femininas que engloba dois estereótipos: a imagem da mulher anjo e a

imagem da mulher monstro. Segundo as autoras esse binarismo afetou as escritoras mulheres que tiveram que destruir tais imagens a fim de poderem produzir literatura. Porém, Gilbert e Gubar não foram as primeiras a registrarem os estereótipos comuns à tradição literária. Cinquenta anos antes Virginia Woolf já aludia 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. (WOOLF, 2014, p.120)

Confinadas a um cômodo e uma ocupação, sendo amante dos homens, vivendo uma realidade de submissão e de confinamento a representação das mulheres oscilava entre a personificação da faceta do anjo da casa ou da mulher monstro. Tal simplificação, ainda de acordo com Woolf, vigora até o século XIX, quando começa a ser deixada de lado e a mulher passa a aparecer de forma “mais diversa e complicada” (2014, p.120-1).

Estudando a literatura de autoria feminina em língua inglesa Gilbert e Gubar encontram similaridades nas temáticas e na forma de escritoras díspares, como as irmãs Brontë, Jane Austen, Elizabeth Barrett Browning, Emily Dickinson, George Eliot e Christina Rossetti. A partir disso as estudiosas passaram a pensar tais escritoras como pertencentes a uma tradição literária feminina e, participantes de uma luta pela liberdade diante do confinamento social e das imagens impostas às mulheres a partir da estrutura patriarcal social e literária. (GILBERT; GUBAR, 2000, p. XI).

De acordo com as proposições de Gilbert e Gubar após a virulência dos movimentos de 1968, a década de 1970 foi um momento em que “The personal was the political, the literary was the personal, the sexual was the textual, the feminist was the redemptive, and on and on!” (2000, p.XX)

Ao longo de *The madwoman in the attic* as autoras buscaram discutir os conceitos de autoria e autoridade feminina, apontando que a tradição feminina não existia antes dessas escritoras citadas (GILBERT; GUBAR, 2000, p.XXX). Na cultura vitoriana, momento em que essas mulheres passaram a reivindicar a pena e o direito à escrita, e, portanto, o acesso ao discurso, havia a noção de que o autor “paternaliza” seu texto, assim como Deus cria o universo (GILBERT; GUBAR, 2000, p.4).

Para Gilbert e Gubar, “In patriarchal Western culture, therefore, the text’s author is a father, a progenitor, a procreator, an aesthetic patriarch whose pen is an instrument of

generative power like his penis” (2000, p.6). Escrever, desse modo, é criar tradição. Como a escrita era monopólio masculino, a tradição literária ocidental era masculina. Vendo a caneta como um pênis metafórico, as autoras apontam que a mulher escritora foi sempre tratada como intrusa, por reivindicar o que não lhe pertenceria por direito, por ela não ser do sexo masculino. Além de não ter o direito a autoria, à mulher coube historicamente ser subjugada pela autoridade masculina (GILBERT; GUBAR, 2000, p.11).

Nos textos de autoria masculina a mulher é reduzida a ser mera propriedade do homem, já que ele é seu autor:

[...] patriarchy and its texts subordinate and imprison women, before women can even attempt that pen which is so rigorously kept from them they must escape Just those male texts which, defining them as “Cyphers,” deny them the autonomy to formulate alternatives to the authority that has imprisoned them and kept them from attempting the pen. (GILBERT; GUBAR, 2000, p.13)

O patriarcado cria as imagens femininas de anjo e monstro. Imagens que são “máscaras míticas”, que silenciam as mulheres. Como dispõem Gilbert e Gubar:

Before the woman writer can journey through the looking glass toward literary autonomy, however, she must come to terms, with the images on the surface of the glass, with, that is, those mythic masks male artists have fastened over her human face both to lessen their dread of her “inconstancy” and – by identifying her with the “eternal types” they have themselves invented – to possess her more thoroughly. Specifically, as we will try to show here, a woman writer must examine, assimilate, and transcend the extreme images of “angel” and “monster” which male authors have generated for her. (2000, p.16-7)

Para Virginia Woolf, a escritora deveria matar a imagem do anjo da casa, pois essa imagem matava a essência feminina. Já para Gilbert e Gubar, além de lutar contra a imagem da mulher anjo, a escritora também deveria matar o seu duplo, a figura do monstro da casa. Para apontar os elementos presentes na construção das imagens de mulher anjo e mulher monstro parte-se aqui do disposto em *The madwoman in the attic*. A mulher anjo é a imagem ideal para o sexo feminino na visão patriarcal. É o anjo da casa de que Woolf fala. Possui como características principais o ideal de pureza contemplativa, domesticidade, fragilidade, delicadeza, beleza, nulidade e submissão. Já o seu duplo, a mulher monstro é aquela que apresenta a autonomia feminina, ação significativa, assertividade, agressividade e é associada ao não feminino.

Para Gilbert e Gubar, se para as escritoras contemporâneas é possível tomar a pena com energia e autoridade isso acontece em virtude das lutas e das realizações de suas antecessoras a partir do século XVIII, que tiveram que lidar com a questão da falta de uma tradição literária feminina, o que gerava nelas uma ansiedade de autoria. O subtexto, a dissimulação e a paródia foram formas muito utilizadas por essas precursoras a fim de fugirem do papel imposto a elas pelo patriarcado e conquistarem autonomia literária. No terceiro capítulo ver-se-á que Marion Zimmer Bradley, ao ressignificar o mito arturiano, desconstrói as imagens de anjo e monstro presentes na tradição literária arturiana, sobretudo em Malory que é tomado por Marion como fonte, dando autonomia e complexidade às personagens femininas, principalmente àquelas que eram representadas como mulheres monstros na tradição.

2.3 O cânone e a novela de cavalaria

O Feminismo desde os seus primórdios buscou desconstruir as ideologias patriarcais de submissão do feminino. Sendo que a escrita era privilégio do homem o cânone da literatura tradicional do Ocidente é formado por escritores masculinos a partir de uma noção de valor que parte do homem. Assim, a mulher é excluída desse cânone.

A crítica literária feminista, em resposta a esse cânone da crítica literária patriarcal, buscou dar visibilidade e estudar obras de escritoras importantes do sexo feminino. Sobre essa revisão do cânone patriarcal, Aparecido Donizete Rossi dispõe:

Esse movimento de *re-visão* veementemente advogado por Rich vai inspirar várias feministas a buscar um *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. (2011, p.100)

A crítica literária feminista, ao trazer para âmbito acadêmico a escrita de autoria feminina, não se deixa limitar pelo cânone literário criado pelo patriarcado. Além disso, os

estudos que foram desenvolvidos após a década de 1970, tendo a autoria feminina como *corpus*, possibilitaram um novo olhar sobre escritoras do passado, rompendo com os limites do cânone tradicional. Contudo, ao selecionar para estudo textos de determinadas autoras, a crítica feminista acaba estabelecendo um novo cânone e promovendo exclusões.

Marion Zimmer Bradley e sua proposta literária de valorização da figura feminina tem espaço nesse novo cânone? Ainda que para Elaine Showalter, nome importante dentro da crítica feminista, “a boa ficção feminista apresentaria imagens verdadeiras de mulheres fortes com as quais o leitor possa se identificar” (MOI apud ROSSI, 2011, p.108-9), a seleção que ela faz, em *A Jury of Her Peers*, publicado em 2009, ainda é pautada na noção de valor já que a própria autora dispõe que “I make selections, distinctions, and judgments” e complementa dizendo que “judgments are subjective” (2009, p. XV; XVII). Se o cânone patriarcal silenciou, esqueceu e excluiu as escritoras mulheres ao longo da história, a seleção feita por Showalter também efetua exclusões e a autora de *As brumas de Avalon* está entre as escritoras preteridas.

Antologias importantes que foram editadas recentemente sobre literatura em língua inglesa, organizados tanto por estudiosos do sexo masculino como pelo feminino, tais quais: *The Twentieth-century American Fiction Handbook* (2011), de Christopher MacGowan, *Concise Anthology of American Literature* (1998), de George McMichael, *A Companion to American Literary Studies* (2011), de Caroline Levander e Robert Levine, *The Norton Anthology of American Literature* (2012), de Nina Baym, também não trazem o nome de Marion Zimmer Bradley.

Tendo sido uma escritora voltada para o mercado e mantido uma postura virulenta em relação a temas polêmicos como o processo de cristianização da Europa, homossexualismo e o papel da mulher na sociedade, entre outras, Marion ainda é nome esquecido na seara dos estudos literários. Diante dessa realidade é relevante apontar o modo pelo qual a escritora lida com o gênero novela de cavalaria a partir de uma visão paródica.

A novela de cavalaria é um gênero patriarcal por excelência. Tanto “As novelas de cavalaria, bem como a literatura pautada nas esferas do amor cortês, apontam uma visão de mundo do *universo masculino*” (TERRA, 2002, p.25, grifo nosso). Feitas por homens, elas não trazem a realidade da mulher, mas a concepção do ideário masculino em torno do feminino. Além disso, a realidade descrita nas novelas de cavalaria não pode ser tomada como histórica. O mundo em que o cavaleiro sai para a floresta, de castelo em castelo, em busca de aventuras, encontrando pelo caminho vilões e donzelas em perigo, ou dedicando-se a demandas religiosas, nunca existiu. É uma realidade fictícia. Por trás de todo gênero, assim

como por trás de todo discurso, há ideologia. As novelas de cavalaria foram consagradas por escritores e leitores do sexo masculino. Os episódios narrados partem de imagens tanto dos homens como das mulheres criadas pelos autores, homens, a partir da ideologia do patriarcado.

Para Camille Paglia, o cavaleiro medieval representa “o herói militante da Igreja medieval, o cavaleiro de armadura reluzente” e ele é “a coisa apolínea mais perfeita na história do mundo” (1992, p.40). O cavaleiro representa a moral cristã, que por sua vez representa a ideologia patriarcal. Portanto, a escolha de Marion Zimmer Bradley em dialogar com *A morte de Artur*, de Thomas Malory, criando uma paródia da estrutura da novela de cavalaria e do estereótipo do cavaleiro, e revendo as imagens de anjo e monstro presentes na forma tradicional em busca de desconstruir tais imagens, pode ser vista como uma atuação de viés feminista.

Como Gilbert e Gubar apontam, essa postura de revisar formas tradicionais e criar uma nova leitura que reinventa a história original já aparece em escritoras a partir do século XVIII, ainda que de forma menos aberta e sem a virulência das escritoras contemporâneas (2000, p.80). Tendo escrito o livro dentro do contexto de eclosão do Feminismo, após a virulência dos movimentos de 1968, a assertividade de Marion em *As brumas de Avalon* não só quebra a imagem patriarcal de inferioridade feminina, mas acaba invertendo a dicotomia. São os personagens masculinos que aparecem subordinados às mulheres da história. Um exemplo disso é o próprio Artur. Figura central nas novelas de cavalaria essa personagem em *As brumas de Avalon* está sempre sujeita a influência feminina.

Ainda que deixando de lado questionamentos acerca da presença ou ausência de qualidades artísticas na obra da escritora não se deve negar a contribuição de Marion para a literatura e para o Feminismo e a crítica literária, já que sua releitura e ressignificação do mito arturiano está inserida numa prática de revisão da tradição e de reflexões acerca do imaginário simbólico construído pela ideologia patriarcal, que condicionou e ainda condiciona mulheres, sejam elas escritoras ou não.

3. AS REPRESENTAÇÕES DO FEMININO EM AS *BRUMAS DE AVALON*: revisão e ressignificação

O discurso não é simplesmente aquilo que traduz as lutas ou os sistemas de dominação, mas aquilo por que, pelo que se luta, o poder do qual nos queremos apoderar.

(FOUCAULT, 2010, p.10)

Como disposto anteriormente, Marion compõe sua ressignificação para o ciclo arturiano a partir da obra *A morte de Artur*, de Thomas Malory. Assim sendo, é importante levar em consideração o modo de tratamento que Malory dispensa às personagens femininas em sua leitura do ciclo.

3.1 *A morte de Artur* e sua visão patriarcal: a centralidade masculina e a subordinação da mulher

A morte de Artur foi publicado originalmente em 1485. A partir das palavras de William Caxton, primeiro editor do livro, é possível depreender a centralidade do masculino na narrativa:

Para seguir adiante com este dito livro, falo agora de todos os nobres príncipes, senhores e senhoras, gentis-homens e gentis-damas que desejam ler e ouvir ler a nobre e jubilosa história do grande conquistador e rei excelente, o Rei Artur, outrora rei deste nobre reino, então chamado Bretanha: Eu, William Caxton, pessoa modesta, apresento este livro que segue, que decidi imprimir; e trata das nobres façanhas, e feitos de armas de cavalaria, coragem, ousadia, humanidade, amor, cortesia e muita gentileza, com muitas e maravilhosas histórias e aventura. (CAXTON, 1993a, p.13)

O foco são as buscas, as perseguições, a caça aos monstros, o resgate de donzelas em perigo, enfim, as “nobres façanhas” e os “feitos de armas” dos cavaleiros, além da história do nascimento, ascensão, consolidação e morte do rei Artur. É relevante atentar para o fato de que Caxton compreende o rei Artur não como figura lendária, mas como personalidade histórica. Para ele, Artur foi um dos nove reis de maior dignidade da história, e o maior dentre todos os reis cristãos (CAXTON, 1993a, p.11).

Em várias passagens de *A morte de Artur* Thomas Malory dispõe que o que narra está em conformidade com o “livro francês”. Ele não inventou os episódios que retrata. O que fez, na verdade, foi compilar e unir em uma mesma obra várias versões da Matéria de Bretanha com as histórias sobre o rei Artur e os grandes cavaleiros da Távola Redonda. E a partir de então sua versão tornou-se fonte para todos os escritores posteriores que se referiram ao mito arturiano.

A ênfase dada por Malory à atuação dos cavaleiros pode ser notada a partir da estrutura da obra. A narração está dividida em capítulos curtos. Cada capítulo é iniciado com um título que serve como resumo do acontecimento descrito. Nesses títulos de capítulos a alusão feita à ação de personagens masculinos é maciça. Já a referência às personagens femininas é muito menor e, com exceção das mulheres de maior destaque na história, como Igraine, Morgana, Guinever, a Dama do Lago e Isolda, todas as outras aparecem sem individualização, sendo denominadas sempre como “uma dama” ou “uma donzela”.

As mulheres em *A morte de Artur* estão sempre relacionadas à figura masculina. A perspectiva do autor é, portanto, notadamente patriarcal. As personagens femininas aparecem 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.

Entretanto, é possível notar dentro dessa visão binária uma ambivalência no trato com as personagens Guinever⁶ e Morgana. Ainda que elas pertençam aos estereótipos citados, respectivamente, de mulher anjo e mulher monstro, aspectos relevantes que envolvem cada uma dessas personagens torna necessária uma breve análise sobre o modo como cada uma é singularizada dentro da narrativa.

⁶ Nesse presente estudo optou-se pela manutenção do nome das personagens como aparecem nas traduções utilizadas para referência. Sendo assim, a Guinever de Malory é Gwenhwyfar em Bradley, já Morgana das Fadas aparece da mesma forma em ambas as traduções, apesar de na edição original, em inglês, existir diferença: Morgan/Morgaine.

3.1.1 Morgana em *A morte de Artur*

Morgana é, depois da rainha Guinever, a personagem feminina que mais aparece nos episódios de *A morte de Artur*. Na primeira vez em que ela é citada, já no segundo capítulo do primeiro livro, o narrador destaca sua relação com práticas místicas:

E a terceira irmã, Morgana a Fada, foi enviada para uma escola num convento de monjas, onde aprendeu tanto que se tornou mui sabedora em coisas de necromância, e mais tarde desposou o Rei Uriens da terra de Gore, que foi o pai de Sir Uwain le Blanchemains. (MALORY, 1993a, p.21)

Em seguida, é a beleza dela que é posta em relevo: “A toda a pressa, foram os enviados buscar a rainha, e ela veio trazendo consigo Morgana a Fada, sua filha, dama formosa como nenhuma outra, e o rei acolheu Igraine da melhor maneira” (MALORY, 1993a, p.61). Assim, nota-se que se o narrador enfatiza sua beleza, é dado destaque, também, ao fato de Morgana ser chamada de “a Fada”, denominação presente nos dois excertos.

A morte de Artur é uma versão já plenamente cristianizada do mito arturiano. Malory buscou apagar os elementos de origem céltica da lenda, e as partes que subsistiram a esse apagamento foram relacionadas com o mal e com a idéia de demoníaco. Um exemplo disso ocorre com Morgana. Sendo relacionada com as “fadas”, portanto, com o não cristão, essa personagem foi relacionada pelo autor com feitiçaria:

E assim abalou com Sir Driant, e pelo caminho encontraram um cavaleiro que era enviado de Morgana a Fada ao Rei Artur; e este cavaleiro trazia um belo corno guarnecido a ouro, e este corno tinha tal virtude que não havia dama nem dona que dele pudesse beber sem ser fiel a seu marido [...]. E por causa da Rainha Guinever, e por despeito de Sir Lancelot, era este corno enviado ao Rei Artur [...]. Então reuniram-se todos os barões, e disseram mui claramente que não queriam que aquelas damas fossem queimadas por causa de um corno feito com artes de bruxaria, e que vinha da *bruxa e feiticeira mais falsa que então vivia* [...] e sempre e em todos os seus dias foi ela inimiga de todos os verdadeiros amantes. Assim, muitos cavaleiros fizeram voto de se mostrarem pouco corteses para com Morgana a Fada.” (MALORY, 1993b, p.79-80, grifo nosso.)

Além de ser a “bruxa” que queria ridicularizar o rei, seu meio-irmão, e provocar escândalo na corte ao expor, por despeito, o relacionamento existente entre a rainha e Sir Lancelot, ela também era a “feiticeira” depravada que possuía inúmeros amantes e que tinha o poder de efetuar atos de magia. Assim sendo, diante da visão patriarcal vigente no momento de escrita do autor, ela deveria ser demonizada. Dentro da Matéria de Bretanha, Morgana está relacionada ao “povo antigo” e com a cultura e religiosidade celta. Como Malory apaga ou

ataca o que não é cristão em sua versão, Morgana aparece como a bruxa má, possuidora de ligações com o maligno.

Malory parece não perceber, entretanto, que suas palavras causam um estranhamento no leitor atento, uma vez que Morgana aprende artes mágicas dentro de um convento. Como veremos adiante, Marion Zimmer Bradley, em sua versão, tomou essa consideração como mote para o desencadear da sua história. Se em Malory soa estranho que uma aprendiz adquira conhecimentos de necromancia em um convento, o que Marion faz é deslocar o aprendizado de Morgana de uma instituição cristã para a Ilha de Avalon, lugar de magia.

Em Malory, a fada Morgana sempre usa sua magia para proveito próprio e/ou tentando levar outros personagens a perdição. Ela amaldiçoa belas donzelas, como Elaine, prendendo a moça em um caldeirão fervente apenas por ela ser a mais bela de sua região, em uma ação digna da madrasta má de Branca de Neve. Morgana tenta convencer Lancelot a tornar-se seu amante e, diante da recusa dele em aquiescer ao seu pedido, prende o cavaleiro em seu castelo por meses. Tristão é outro cavaleiro importante que é aprisionado pela feiticeira, e só é solto quando promete levar até Artur um escudo que continha imagens sugerindo o adultério da rainha com Lancelot. Além disso, por luxúria Morgana também prende o jovem cavaleiro Alisander em seu castelo.

A atenção e as armadilhas de Morgana, entretanto, estão voltadas com maior força para com o seu meio-irmão, o Rei Artur. Ela planeja que seu amante Accolon, que também é filho de seu marido, lute contra Artur e o mate. Para isso, usa a influência que até então tinha com o meio-irmão para roubar dele Excalibur e a bainha mágica, que favorecia o rei em combate, e entrega ambas ao amante.

Malory, ao escrever sua obra, foi fiel ao modelo empregado nas novelas de cavalaria. Seus capítulos relatam detalhadamente a ação das personagens, contudo, pouco ou nada sabemos das motivações que levam tais personagens a agirem. Morgana representa o arquétipo da mulher monstro. É má, demoníaca e invejosa porque é monstruosa, e, assim sendo, tem que agir dessa forma, motivadamente ou não.

Entretanto, em mais de uma passagem Malory cria um novo estranhamento ao apresentar uma nova, e ambivalente, faceta de Morgana: a mulher que sofre pela perda de um ser amado. Diante da derrota de Accolon, quando da luta com Artur, e sua conseqüente morte, Morgana chora sinceramente sua perda. Chora, ainda, a morte de outro de seus amantes, morto por Tristão. O narrador dá indícios de não ser a luxúria que a leva a sofrer já que ao ver morto o amante, Sir Hemison, ela “carpiu um grande pranto, sem medida nem razão” (MALORY, 1993b, p.203).

Mas o que mais chama a atenção e destoa do comportamento da personagem ao longo da obra se dá na parte final, quando Morgana socorre Artur, que fora seu inimigo por toda a história, moribundo. Ferido de morte pelo próprio filho Mordred, Artur é levado por Sir Bedevere até as margens de um lago:

E quando foram chegados à beira da água, viram uma pequena barca mui cerca da água, e muitas e formosas damas dentro da barca, e no meio delas estava uma rainha e todas elas tinham coifas negras, e quando viram o Rei Artur, todas elas começaram a chorar e a carpir um grande pranto.

“Agora põe-me dentro da barca”, disse o rei.

E ele assim fez, mui suavemente, e ali o receberam três rainhas, com grandes lamentações; e depois reclinaram-no no chão, e o Rei Artur apoiou a cabeça no colo de uma delas.

Então aquela rainha disse: “Ah, *querido irmão*, por que vos haveis atardado tanto em vir até mim? Ai, que esta ferida na vossa cabeça apanhou frio demasiado.” (MALORY, 1993c, p.423-4, grifo nosso)

Morgana, refere-se a Artur como “querido irmão”, e o leva para Avalon, uma terra de magia, a fim de curar suas feridas. Mas o narrador somente alude ao fato, não há maior desenvolvimento das razões dessa mudança súbita de comportamento da personagem. Seja no seu ódio, aparentemente sem motivo, contra o irmão ao longo de toda a história, seja no final, quando tenta salvar Artur da morte, levando-o para curar suas feridas em Avalon, não sabemos de suas motivações. Malory não prioriza o aspecto psicológico das personagens, mas a descrição da ação. O que é característico de novelas de cavalaria. Esse advento é importante, pois Marion usará essa ambivalência que Malory cria em Morgana para subverter o arquétipo construído em *A morte de Artur*, e em todo o ciclo, em torno dessa personagem.

3.1.2 Guinever em *A morte de Artur*

Em *A morte de Artur* a personagem Guinever aparece sempre vinculada ao rei ou, principalmente, a Sir Lancelot. A apresentação de suas características se dá a partir da opinião de Artur. Ela: “é a mais valorosa e formosa dama que em minha vida conheci, e como ela outra não acharei.” (MALORY, 1993a, p.117-8).

Guinever é a dama que sempre atua elogiando ou apontando alguma falha na ação dos cavaleiros do rei. Ela censura o Rei Pellinor quando ele, ao retornar de uma busca, relata não ter salvado uma dama para não atrasar sua viagem; elogia efusivamente a coragem de Sir Kay após esse cavaleiro salvá-la de uma horda inimiga; se impressiona com a atuação de Lamorak

nas justas e elogia muito seus feitos; diz de Galahad que ele é nobre por nascimento e está destinado a ser cavaleiro de grande merecimento.

A rainha recebe os cavaleiros que se rendem a Lancelot e os aconselha de acordo com a gravidade de seus pecados. Bom exemplo de sua ação é com Sir Pedivere, que cortara a cabeça de sua esposa por ciúmes. Guinever decreta que o cavaleiro leve o corpo até o papa e peça mercê pelo crime cometido.

Além de ser uma dama que apresenta hábitos corteses para com o rei e seus cavaleiros, a rainha acompanha Artur em torneios de justas e, também, por ocasião da luta de Artur contra cinco reis inimigos. Assim, Guinever apresenta a faceta de mulher zelosa e submissa, que atende aos desejos do marido e age como uma esposa e rainha exemplar.

Mas, avessa a tal imagem de sobriedade, que aparece, sobretudo nos primeiros livros, logo uma nova forma de representação de Guinever, que na verdade é a mais constante, aparece: a de amante de Sir Lancelot. Inicialmente, a relação entre o melhor cavaleiro de Artur e a rainha aparece somente em sugestões de outros personagens, entre elas: as quatro rainhas que prendem Lancelot em um castelo e exigem que ele tome uma delas por amante. Elas afirmam: “sabemos também que uma e só uma dama é dona do teu amor, e que essa é a Rainha Guinever” (MALORY, 1993a, p.246-7) e, em outra busca do cavaleiro, uma donzela diz a Lancelot “aventa-se por aí que amas a Rainha Guinever, e que por um encantamento ela fez com que nunca ames ninguém mais senão ela, nem outra dama ou donzela possa haver o teu desfrute.” (MALORY, 1993a, p.262). Contudo, a sugestão torna-se mais declarada. Guinever passa a trocar cartas com Isolda, que tem por amante o cavaleiro Sir Tristão. Isolda envia um recado à rainha para dizer: “[...] eu lhe envio palavra para que saiba que nestas terras há tão só apenas quatro amantes, e esses são Sir Lancelot do Lago e a Rainha Guinever, e Sir Tristão de Lionès e a Rainha Isolda.” (MALORY, 1993b, p.74-5).

A partir da face de amante se desenvolvem as duas representações seguintes de Guinever: a louca histérica e a mulher ciumenta. Quando rumores chegam à corte sobre o filho que Lancelot teve com a dama Elaine a rainha “tomou-se de fúria e desgosto, e fez muitas censuras a Sir Lancelot, e chamou-o de cavaleiro falso” (MALORY, 1993c, p.23), mas acaba perdendo Lancelot após descobrir que Brisen, dama de Elaine, havia feito uma armadilha para ele. Depois, quando Elaine vai para corte e leva o filho Galahad para que o pai o conhecesse, Guinever instalou a moça em um quarto ao lado do seu, com o intuito de vigiar se o cavaleiro iria até ela no meio da noite. Quando descobre que Lancelot passara a noite com Elaine a rainha “ficou como louca e não pôde dormir”, procurou por ele e ordenou

que abalasse do reino e nunca mais aparecesse em sua presença por ser um cavaleiro falso e traidor (MALORY, 1993c, p.26).

Mais tarde, quando descobre que suas palavras provocaram a loucura do cavaleiro, Guinever entra em desespero. Porém, quando Lancelot, após os dois se reconciliarem, passa a evitar situações que colocassem em dúvida a fidelidade da rainha, Guinever o acusa de não mostrar mais contentamento em sua presença e novamente o expulsa da corte. E, ainda mais uma vez, a rainha sente ciúmes e se enfurece ao saber que ele levava uma fita no elmo que pertencia à donzela de Astolat.

Quando os rumores sobre o relacionamento entre Guinever e Lancelot aumentam, a rainha começa a perder apoio dos cavaleiros de Artur. Na sequência, e a partir dos desdobramentos da relação amorosa do casal, a última representação de Guinever que se desenvolve é a de vítima. Ela é acusada de tentar envenenar Sir Gawain em um jantar que ofereceu, tentando agradar aos cavaleiros. Quem a salva de morrer na fogueira é justamente Lancelot, que luta contra o acusador e vence. Não muito tempo depois, Guinever é raptada pelo cavaleiro Sir Meliagaunt, que estava apaixonado por ela, e após ser salva por Lancelot e passar a noite com ele no castelo de seu raptor, é acusada de traição e novamente corre o risco de ser queimada, escapando no último momento, por intervenção do amante. Quando o adultério dos dois é descoberto, Lancelot leva Guinever da corte. É por intervenção do papa que a rainha é devolvida ao rei, mas logo depois Mordred, filho-sobrinho do rei dá um golpe em Artur, que lutava contra Lancelot na França, e se declara rei dizendo que Artur estava morto. Ao ser forçada pelo usurpador a se casar, a rainha mostra que é tenaz e finge se preparar para o casamento quando, na verdade, foge para uma torre. Por fim, após a morte de Artur, Guinever opta por entrar para a vida religiosa e se recusa até mesmo a dar um último beijo em Lancelot. Está decidida a cuidar de sua alma.

Classificar Guinever como representando o arquétipo da mulher anjo ou mulher monstro não é algo simples. Mesmo desempenhando muitas características positivas, a rainha é adúltera e seu relacionamento com Lancelot a afasta da passividade esperada da mulher anjo, entretanto, o amor que tem pelo melhor cavaleiro do rei está inserido nos ideais do amor cortês e é descrito por Malory como sendo um amor verdadeiro. Assim, Guinever não se encaixa no perfil de mulher leviana e demoníaca. O autor enfatiza que é o lado bom da rainha que prevalece: “todos vós que sois amantes, tende o mês de Maio na lembrança, tal como faz a Rainha Guinever, de quem eu faço aqui pequena menção, que enquanto esteve nesta vida foi amante verdadeira, e por isso teve um bom fim” (MALORY, 1993c, p.312). Vemos, desse modo, que essa personagem também traz em si ambivalência.

3.2 A voz e a vez das mulheres na tradição arturiana: *As brumas de Avalon*

Como dito anteriormente, Marion tem em Malory, e seu *A morte de Artur*, a fonte a partir da qual cria *As brumas de Avalon*. Sobre suas leituras do ciclo arturiano, e a relação que ela vê entre a Matéria de Bretanha com o contexto histórico em que as histórias se baseiam, Marion aponta:

[...] when Christianity came to the Empire, with the third-century Christian Fathers and their completely neurotic insistence on the evil of woman (Jerome and Augustine went far further than the most repressive of the Old Testament writers about women's wickedness), all the elements were present for fertile cultural conflict. 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. (BRADLEY, 1986, p.1)

Especificamente sobre a leitura que fez de Malory, ela segue dizendo:

Malory, a true product of his day, saw the whole story as a parable of 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 oversimplified. For me, the whole of Malory's dilemma lies in the awareness that the best knight -- Lancelot -- was not the best Christian; he was, in fact, a miserable sinner -- while the pious and blameless Arthur was getting bashed all over the place by his "inferiors." Malory's dilemma: was God slipping up somewhere? Was there chaos lying behind the orderliness of the medieval-feudal structure? (BRADLEY, 1986, p.1)

A preocupação de Malory em elevar a nobreza, em especial a cavalaria, e apontar como corretos os valores morais medievais está explicitada no prefácio de *A morte de Artur*. Nas palavras do editor William Caxton:

E eu, conforme a minha cópia, fi-la imprimir, com o intento de que a gente nobre possa ver, conhecer e aprender as nobres façanhas de cavalaria, as gentis e virtuosas maneiras e modos que alguns cavaleiros usavam naqueles dias, e com as quais alcançavam honra; e também como eram punidos os viciosos e amiúdo postos em vergonha e censura [...] para nos precaver de cair no vício e no pecado, e para o exercício e seguimento da virtude. (CAXTON, 1993a, p.12)

Marion, em sua leitura de Malory, notou como o autor reproduziu a visão tradicional da mulher na literatura ocidental, a partir da dicotomia de mulher anjo e mulher monstro: “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." (BRADLEY, 1986, p.1). Ela também percebeu que as ações negativas dessas personagens nunca tinham motivação aparente, "except, occasionally, to test the faith of the knights, either in God, or in "true love" [...]" (BRADLEY, 1986, p.1). Captar tais características na escrita de *A morte de Artur* levou a autora a se questionar quanto a Malory não ter, simplesmente, 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 Marion, foi a de minimizar essas mulheres e torná-las vilãs, imbecis ou feiticeiras más, sem conseguir escondê-las inteiramente (BRADLEY, 1986, p.1).

Mesmo sem se considerar adepta do feminismo, Marion acaba tendo atuação feminista ao recontar a história dando o protagonismo às personagens femininas. Ela transforma as mulheres do ciclo de uma situação de passividade para uma nova situação de ação significativa. Não é só o recontar uma história clássica sob um novo viés, mas, também, e principalmente, criar uma nova tradição de heroínas femininas em um novo contexto histórico da luta das mulheres por ascensão social. Nesse sentido, o trabalho que a autora efetua em *As brumas de Avalon* é extremamente simbólico e reflete as ideologias da luta das mulheres no momento de produção da obra. Sobre isso a autora dispõe:

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. (BRADLEY, 1986, p.2)

Além do resgate da mulher, a autora busca, também, trazer um resgate do divino feminino em sua obra. Busca mostrar que a adoração do feminino não foi totalmente suplantada pelo cristianismo, permanecendo vivo no culto à Virgem Maria. O trato com a questão da adoração do feminino relaciona-se não só com a filosofia de vida pessoal de Marion, mas, também, como citado no primeiro capítulo, com o movimento *New Age* e o movimento neo-pagão, desenvolvidos com maior força, a partir da segunda metade do século XX. Sobre isso Marion dispõe: "I think the worship of the female aspect of Divinity itself; Goddess as an extra dimension of God, rather than "replacing God with Goddess." The

Divine is.” (BRADLEY, 1986, p.2) Em *As brumas de Avalon*, desse modo, a espiritualidade feminina e o desenvolvimento da personalidade da mulher, são modos de valorização do feminino dentro de um contexto de moralismo cristão que subjuga a mulher e perpetua o discurso patriarcal.

Marion, na sua versão, deu uma nova roupagem a essas personagens que Malory tentou, segundo a autora, minimizar. Destruindo qualquer forma de maniqueísmo e binarismo na forma de representação da mulher o que ela fez foi dar complexidade às mulheres monstros, tirá-las do apagamento e do vínculo com o mal. Essa proposta de resgate do feminino está intimamente relacionada à luta pelos direitos das mulheres, a partir do final da década de 1960. Para tanto, Marion desconstrói a noção de feitiçaria para Morgana e a Dama do Lago (Viviane). Ambas, relacionadas à Ilha de Avalon, passam a deter uma centralidade dentro da narrativa, sobretudo Morgana, como veremos. Já a Guinever de Malory, que junto com Isolda encarna os ideais do amor cortês é retirada do universo da cortesia por Marion e mostrada enquanto personificação da moralidade cristã e da visão patriarcal. Antes de efetuar-se aqui a análise das personagens Morgana e Gwenhwyfar em *As brumas de Avalon*, e como Marion parte de Malory, mas altera partes significativas da história, é necessário que se faça um breve resumo dos episódios da lenda arturiana presentes na obra.

Publicado originalmente em volume único o livro possui quatro episódios. Cada um põe em relevo uma personagem importante da história: A Senhora da Magia é Viviane, A Grande Rainha é Gwenhwyfar, O Gamo-Rei é Artur e O prisioneiro da árvore é Kevin, o Merlin. Entretanto, Morgana é quem atua como núcleo agregador de todas as histórias. Sua centralidade deriva não só do fato de ser ela uma personagem que se relaciona com todas as outras, mas porque é ela quem narra a história, como veremos adiante.

Livro Um: A Senhora da Magia:

A senhora da Magia é Viviane, Senhora do Lago e Suma Sacerdotisa de Avalon. Juntamente com Taliesin, o Merlin da Bretanha, Viviane planeja o nascimento do futuro rei que deveria ser fiel à Ilha de Avalon em meio à ascensão do cristianismo. Viviane persuade a irmã Igraine esposa do duque Gorlois da Cornualha, a se aproximar do duque de guerra, e futuro rei, Uther Pendragon, para que a partir dos dois nascesse a criança da profecia. Com o apoio da magia de Merlin, Uther, após matar Gorlois em batalha, consegue entrar no castelo de Tintagel onde Igraine estava aprisionada pelo marido, e deita-se com a duquesa. Uther e Igraine se casam e logo nasce o menino Gwydion, futuramente chamado de Artur. Morgana, filha de Igraine com Gorlois, chamada de Morgana das Fadas por ser pequena e morena,

aproxima-se do pequeno irmão, já que Igraine só tinha olhos para Uther e deixou ambas as crianças de lado. Quando Artur tem seis anos é levado para ser criado no anonimato nas terras de Sir Ectório e, nessa mesma época, Morgana é levada por Viviane para receber o treinamento de sacerdotisa, em Avalon, onde deveria no futuro ser a próxima Senhora. Morgana apaixona-se pelo primo Lancelot, mas não é correspondida. O rapaz enamora-se da jovem Gwenhwyfar, que um dia sem querer cruza as brumas e entra em Avalon. Com a morte de Uther, Artur sobe ao trono e consuma o “Grande casamento” com Morgana, sem ambos inicialmente reconhecerem um ao outro como irmãos. Do ritual Morgana sai grávida. O jovem rei passou a ter o apoio tanto de Avalon e dos druidas, como dos padres de Cristo, e recebe de Avalon a espada lendária Excalibur, e a bainha mágica, tecida por Morgana, que guardava a vida e o sangue do rei. Ao descobrir-se grávida, sentindo-se traída por Viviane, Morgana foge para o distante reino de Lot, onde vive sua tia Morgause.

Livro Dois: A Grande Rainha

Morgana dá à luz. O rei Lot, marido de Morgause, insinua que seria melhor que a criança morresse já que era sobrinha de Artur e, caso o rei não chegasse a ter filhos, estaria próxima do trono. Lot ambicionava que seus filhos com Morgause, tia de Artur, estivessem próximos da linha de sucessão. Mas Morgause descobre que o filho é de Artur e planeja ter influência sobre a criança para no futuro tirar proveito disso. Artur e Gwenhwyfar se casam. Morgana deixa a criação do menino sob a responsabilidade de Morgause e sai do reino de Lot tentando voltar para Avalon, mas falha e acaba indo parar no Reino das Fadas e quando consegue sair de lá, descobre ter se passado muitos anos. Artur deixa de lado o estandarte do Pendragon e usa somente a bandeira cristã em batalha por pedido da rainha, que pensava que era por isso que não conseguia dar à luz. Quando Morgana retorna para Camelot é abordada por Gwenhwyfar, que lhe pede um amuleto para conseguir conceber uma criança. Na noite de Beltane a rainha deita-se ao mesmo tempo com Artur e Lancelot.

Livro três: o Gamo-rei

Lancelot vive pressionado pelo remorso diante do amor que sente pela rainha. Morgana, tentando afastar a tragédia do reino, dá um encantamento à jovem Elaine e a moça consegue deitar-se com Lancelot fingindo ser Gwenhwyfar. Viviane, vendo que Artur está cada vez mais dominado pela influência cristã, muda os planos para Avalon e busca o jovem Mordred, filho de Morgana com Artur, para ser treinado em Avalon. Morgana casa-se com o rei Uriens, de Gales do Norte e ali, junto com seu enteado Acolon, ela consegue se reconectar

com os ciclos naturais e retoma sua condição de sacerdotisa. Gwenhwyfar descobre a existência do filho de Artur e Morgana e diz que é esse o real motivo de sua esterilidade. Viviane é assassinada por Balim. Mordred resolve reivindicar sua herança e sua vingança contra o pai.

Livro quatro: O Prisioneiro da Árvore

Com a morte de Viviane Morgana toma para si o encargo de cobrar de Artur o juramento de ser fiel a Avalon e, caso o rei se negasse a aceitar, deveria lutar com Acolon. Quando Artur derrota Acolon Morgana rouba dele a bacia que fizera anos antes. O Merlin Kevin aproxima-se dos cristãos e acredita que o triunfo do Cristianismo é inevitável. Por isso, Kevin tira as relíquias sagradas de Avalon e planeja entregá-las aos padres. Morgana, que tinha regressado a Avalon, vai até Camelot com a sacerdotisa Raven, como mendiga, para evitar que os cristãos possuíssem as Sagradas Relíquias. Morgana encarna a Deusa, toma o Graal e após passar com ele por todos os cavaleiros, que pensam ser o Espírito Santo, o objeto desaparece e Raven morre. Os cavaleiros de Artur saem em demanda pelo Santo Graal. Nimue é usada como instrumento de vingança para punir Kevin. O Merlin é levado para Avalon e é morto como traidor. Mordred mata Niniane em um acesso de fúria. Lancelot e Gwenhwyfar são flagrados em adultério e na fuga Gareth é morto. Mordred se alia aos saxões e planeja matar Artur. Na batalha final Artur é ferido de morte e vai até Avalon, morrendo nos braços de Morgana. Morgana, visitando o túmulo de Viviane, descobre que a Deusa continua sendo adorada sob a forma da Virgem Maria. Avalon se separa cada vez mais do mundo dos homens.

3.2.1 Morgana de Avalon: o retorno do feminino

Se o protagonismo feminino é uma importante contribuição de Marion para a Matéria de Bretanha, a narração é a grande estratégia da autora para fazer com que a centralidade da mulher funcione na narrativa. Antes, as releituras do ciclo arturiano eram feitas por homens, para homens e com uma narração masculina. Buscando subverter sentidos, Marion, que é mulher, escreve as histórias das mulheres da lenda arturiana a partir da voz de uma delas: é Morgana quem conta a história. Esse advento será crucial para o projeto de resignificação que a autora se propõe fazer. Já de início, antes mesmo do desenrolar da ação, é Morgana quem fala:

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. (BRADLEY, 1989a, p.12-3, grifo nosso)

Morgana é quem está construindo a narrativa e, de maneira consciente, profetiza que as versões para esta história serão contadas pelos padres, fazendo prevalecer a perspectiva do homem e do cristianismo: “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, ela requer para si a tarefa de registrar o seu ponto de vista sobre o narrado.

De que posição discursiva esse eu fala? O que dá a esse sujeito o aval para que ele avalie o outro? Morgana é sacerdotisa, assim, sua narração parte da perspectiva pagã. Sendo mulher e sacerdotisa de Avalon ela busca dar visibilidade aos aspectos que sabe, pela Visão, que serão apagados nas versões masculinas posteriores: “Um dia também os padres a contarão, tal como a conhecem. [...] 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 [...]” (BRADLEY, 1989a, p.13).

Enfatizando a subjetividade no ato de narrar, Morgana, entretanto, se põe em uma posição de autoridade frente às narrativas masculinas que se seguirão à sua, já que os padres contarão a história como a conhecem, não como a viveram. Morgana narra a história como participante fundamental dos acontecimentos, assim, não ouviu falar e repassa o narrado, mas transmite as vivências que teve por si mesma, ou que vivenciou indiretamente por meio da Visão. Ainda assim, admite que sua versão é uma face da verdade, não a Verdade única: “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.13, grifo nosso)

Sobre a importância da narração para a construção de uma história, Gerard Genette afirma que não devemos pensar na figura do narrador como sendo em primeira ou terceira pessoa, pois:

A escolha do romancista não é feita entre duas formas gramaticais, mas entre duas atitudes narrativas (de que as formas gramaticais são apenas uma consequência mecânica): fazer conta a história por uma das suas “personagens”, ou por um narrador estranho a essa história. (GENETTE, 1979, p.243)

É a partir dessa noção que Genette propõe existir distinção entre dois tipos de narrativas: o narrador heterodiegético, que está ausente da história que conta, e o narrador homodiegético, que conta uma história da qual é participante. Para ele “a ausência é absoluta, mas a presença tem os seus graus” (1979, p.243-4). Assim, se o narrador heterodiegético está sempre fora da história, sem forma de distinção em narrativas diferentes, já o narrador participante pode ter um grau de participação que varia em narrativas diferentes. O narrador homodiegético pode tanto desempenhar um papel secundário, de observador e testemunha dos acontecimentos, como pode ser o herói da história. Para essa última variedade de narrador Genette usa o termo narrador autodiegético.

Morgana, em *As brumas de Avalon*, deixa claro que é ela quem está contando a história enquanto personagem participante. Por meio da metalinguagem alude ao ato de narrar e refere-se até mesmo às expectativas de seus leitores. Indo além, torna explícito que sua condição de narradora participante não limita sua visão perante o narrado, pois ela possui a Visão, que lhe permite saber o que acontece na mente e coração de outras personagens, mesmo quando não está presente. Desse modo, não contará apenas o que conheceu enquanto Morgana, mas o que conhece enquanto sacerdotisa de Avalon, possuidora da Visão.

Para separar os momentos da narrativa em que fala a partir do seu próprio ponto de vista, e aqueles em que transmite o que a Visão lhe informa, sem mediação de sua subjetividade, Morgana muda seu estatuto dentro da narrativa. Usa a primeira pessoa somente no Prólogo, e em momentos apartados da narração, indicados pelos dizeres “Morgana Fala...”, que ocorrem geralmente no início ou fim de episódios importantes. Nesses momentos, Morgana deixa claro seu posicionamento quanto aos acontecimentos que apresentou ou que passará a apresentar. Afora isso, a narração se dá em terceira pessoa e a posição do narrador é apagada.

Para pensarmos nessa mudança na forma narrativa, do narrador em primeira pessoa que se transforma em narrador em terceira pessoa usa-se aqui novamente a tipologia de Genette. Segundo esse estudioso, e falando especificamente sobre essa mudança, o narrador pode sim mudar de estatuto dentro da narrativa, sendo que há forma mais forte de transgressão quando ocorre mudança de pessoa gramatical para designar a mesma personagem, o narrador autodiegético sai do “eu” e passa a usar o “ele”, “como se abandonasse de súbito o papel de narrador” (1979, p.245).

Morgana toma a palavra no início de *As brumas de Avalon* e se propõe contar a sua versão dos fatos, que diverge da história contada pelo vencedor: masculino/cristão. Ela avisa que irá narrar fatos que aconteceram quando não estava presente, pois tem a Visão. Em

seguida, ao término de seu prólogo, a fala de Morgana em primeira pessoa desaparece e a narração recomeça agora em terceira pessoa. Teria ela abandonado o papel de narradora da história? Avançando na leitura nota-se que em outros momentos Morgana novamente fala em primeira pessoa. Ela parece estar de lado, mas ainda conduzindo o narrado. Como isso é possível?

É justamente a Visão que permite que ela conte a história, enquanto participante, mas usando a terceira pessoa. Ela é somente o canal através do qual a narração flui. Com isso, Morgana afasta a subjetividade em torno do narrado já que não narra a sua opinião e julgamentos sobre o que aconteceu, mas, sim, transmite a Visão que se manifesta a partir dela.

Quando fala em primeira pessoa, Morgana transmite todas as potencialidades semionarrativas do narrador autodiegético: “um sujeito maduro, tendo vivido importantes experiências e aventuras, relata, a partir dessa posição de maturidade, o devir da sua existência mais ou menos atribulada.” (REIS, 1988, p.118). E esse relato é mediado pela visão de mundo da personagem. Com isso,

a análise do discurso narrativo de um *narrador autodiegético* tenderá normalmente a subordinar as questões enunciadas a uma questão central: a configuração (ideológica, ética etc.) da entidade que protagoniza a dupla aventura de ser herói da história e responsável pela sua narração.” (REIS, 1988, p.121)

Nota-se, portanto, que Marion opta por fugir de uma narrativa tradicional e dá complexidade para a obra ao construir a figura de um narrador que é autodiegético, mas que se aparta do narrado, ainda que deixando claro que é narrador participante, e também testemunha. Além dessa escolha narrativa inovadora, frente às outras versões do ciclo arturiano, a focalização na obra também é importante dentro do projeto da autora.

Citando novamente Genette deve-se diferenciar modo e voz na narrativa, ou seja, é diferente pensar sobre o ponto de vista que orienta a perspectiva narrativa e de qual personagem ele parte, de pensar sobre quem é o narrador. Assim sendo, é diferente perguntar quem vê e quem fala dentro de uma narrativa. (GENETTE, 1979, p.184) Em resumo: “[...] a *focalização* pode ser definida como a representação da informação diegética que se encontra ao alcance de um determinado campo da consciência, quer seja o de uma personagem da história, quer o do narrador heterodiegético.” (REIS, 1988, p.246)

A personagem Morgana em Malory, como disposto anteriormente, é a personagem mais relacionada com o sobrenatural negativo. Disso deriva a escolha de Marion em centralizar nessa personagem a voz e a perspectiva pelos quais a história é contada. Trata-se

de uma narração e focalização pagã, o que resulta num posicionamento ideológico crítico em relação ao cristianismo. Certamente *As brumas de Avalon* resultaria em uma obra completamente diversa se a narração e focalização pertencessem à personagem Gwenhwyfar.

A focalização oscila ao longo da narrativa. Nas falas de Morgana em primeira pessoa o ponto de vista sobre o narrado é claramente dela, contudo, mesmo nos momentos em que a focalização parte dessa personagem não há restrição de conhecimento de elementos informativos já que Morgana é possuidora da Visão, ampliando seu foco narrativo e conferindo a ela características de onisciência, ainda que sendo participante da história. E é, também, o poder sobrenatural da Visão que, através da narração em terceira pessoa, permite que o narrado não esteja limitando somente à focalização interna de Morgana. Na verdade, em várias ocasiões o foco narrativo passa pelas outras mulheres importantes, como Viviane, Gwenhwyfar, Igraine, Morgause, Niniane e Nimue. Assim, partindo principalmente de Morgana, mas também das outras mulheres que participam da história, todo o posicionamento ideológico da narrativa se dá por meio das personagens femininas.

A partir da perspectiva feminina Marion desconstrói a visão da tradição literária ocidental com suas figurativizações do feminino a partir da ausência de heroínas e do predomínio do tratamento da mulher através da oposição anjo/monstro. Em *As brumas de Avalon* isso é subvertido. Morgana é a personagem forte do livro, mas se já não é a mulher monstro da tradição, ela está longe de configurar a imagem de mulher anjo. Agindo de forma correta ou reprovável essa personagem, como todas as outras nessa nova leitura do mito arturiano, é mostrada sem qualquer traço de vilania, pois age motivada por desejos e necessidades pessoais.

Morgana é relacionada ao povo antigo já desde sua primeira aparição no livro. Por meio do foco narrativo de Igraine é possível notar que a criança possui uma aparência que destoa da de seus pais: “Pequena, morena, delicada, tinha ossos tão miúdos que era como segurar um passarinho macio. De onde viria a aparência daquela criança?”. É Viviane, a Senhora de Avalon, quem relaciona Morgana com o povo das fadas: “É fácil ver que ela tem o sangue dos Antigos: parece-se com nossa mãe, Igraine.” (BRADLEY, 1989a, p.21-2). Morgana é parecida com Viviane e com a mãe dela e de Igraine, que fora Senhora de Avalon antes de morrer. A aparência morena e a estatura pequena indicam que ela traz o sangue das fadas e, portanto, já antecipa a noção de que será a futura Senhora de Avalon.

Mas se fisicamente é pequena e delicada, Morgana é descrita enquanto uma criança séria e resoluto. Aversa a ser domesticada, não gostava de ser penteada. Também não gostava de fiar, ocupação fundamental de uma dama, mesmo que tivesse muita habilidade para

qualquer atividade artesanal. Sua simpatia quase instantânea pela Senhora de Avalon se deu muito em virtude pelo modo como Viviane a tratava com seriedade, sem os trejeitos usados pelos adultos quando falavam com ela, por ser criança. Após ir para Avalon para receber treinamento de sacerdotisa, aos onze anos, Morgana desenvolveu uma atitude de devoção e adoração por Viviane.

Quando pequena se incomodava em ser chamada de Fada, apelido dado pela sua tia Morgause devido à sua aparência. Ao se apaixonar por Lancelot e ver o primo encantado com a beleza loura de Gwenhwyfar, Morgana sofreu por se sentir feia e tão diferente da outra. Mas sentia orgulho de ser sacerdotisa e ter mais instrução do que as mulheres nobres da corte de Artur. Destacava-se dentre todas, se não pela beleza, por sua personalidade forte, sua independência, por saber tocar harpa e cantar com bela voz e por permanecer até os 34 anos sem estar casada, não obedecendo a homem algum.

A trajetória dessa personagem está intimamente vinculada com sua relação com Viviane e seu papel enquanto sacerdotisa de Avalon, condição que abandonou e retomou ao longo da história. Se de início Morgana sofre por se sentir um joguete nas mãos da Senhora de Avalon, que planeja a concepção de Gwydion a partir do incesto entre Morgana e Artur, ela própria assume as responsabilidades que antes reprovou em sua tia e passa a agir em prol da Ilha Sagrada, mesmo magoando àqueles em que amava.

Morgana abandona Gwydion no reino de Lot e nunca mais busca saber do filho, planeja uma armadilha para que Lancelot se case com Elaine, é responsável pela morte do enteado Avaloch, trama a ascensão de Acolon como Grande Rei e a recuperação de Excalibur das mãos de Artur, mesmo sabendo que isso poderia custar a vida do seu meio-irmão ou a de seu amante, faz um aborto após a morte de Acolon e idealiza e põe em prática o plano de vingança contra o Merlin Kevin, traidor de Avalon.

Contudo, longe de agir assim por possuir uma essência monstruosa, como em Malory, ela age sempre motivada por ideais de promover o bem: quando quer ver o filho após o parto é Morgause quem rompe o vínculo entre mãe e bebê não permitindo o contato. Depois disso, Morgana não consegue ser uma mãe para Gwydion já que a dor por ter tido um filho com o próprio irmão, que cuidara quando pequeno, é maior. Ela age em favor de Elaine para que Lancelot fosse afastado da corte e o adultério entre ele e a rainha não destruísse a paz em Camelot. Invoca a Deusa e causa a morte de Avaloch para proteger o culto antigo nas terras de Gales do Norte. Leva Artur para o Reino das Fadas porque acredita que ele poderia se perder por lá em vez de ter que lutar com Acolon, mas acredita que mesmo que a luta fosse inevitável Artur deveria sofrer o castigo da Deusa por ter traído seu apoio a Avalon. Aborta

por não suportar trazer vida dentro de si uma vez que era responsável pela morte do amado Acolon. Pune Kevin em nome do dever que ele tinha com Avalon e abandonou ao se voltar para os seguidores de Cristo, mas retira a sentença final de que ele fosse esfolado vivo e ordena que sua morte fosse sem dor.

Em suma, Morgana está longe de possuir características de submissão e fragilidade, mas, também, não é um monstro. Sua luta, com seus acertos e erros, segue sempre sua fé e suas crenças pessoais. O senso de dever que tinha para com a Deusa e com Avalon esteve acima de seus desejos individuais. Ela acaba se tornando não só a Senhora de Avalon, mas, em certo sentido, a própria Viviane.

As faces de Morgana, em *As brumas de Avalon*, são descritas pela própria personagem, já desde o prólogo, “Em vida, chamaram-me de muitas coisas: irmã, amante, sacerdotisa, maga, rainha” (BRADLEY, 1989a, p.11). Enquanto transita por esses estágios, ela percorre, também, os aspectos arquetípicos da Deusa. É a jovem, mãe e velha, aspecto tríplice do divino feminino, mas, é também, a quarta e obscura faceta da morte. Quando Morgana encontra Artur moribundo, na parte final da obra, ela ouve vozes que dizem “Veja...veja lá, a balsa com as quatro fadas-rainhas ao alvorecer, a balsa mágica de Avalon” (BRADLEY, 1989d, p.284). De fato, sendo ela agora a mensageira da morte, sabia estar na companhia das outras que já fora um dia, “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 [...]” (BRADLEY, 1989d, p.284)

Morgana é vinculada desde o início aos espaços relacionados ao mágico e místico. Filha de Igraine, então duquesa da Cornualha, só sai dessa terra para receber o treinamento de sacerdotisa na Ilha de Avalon, lugar de magia que está entre o mundo físico e o mundo das fadas. Quando foge de Avalon, e após permanecer no reino de Lot evitando Viviane, Morgana vai parar no Reino das Fadas. Depois de casada com o Rei Uriens é em Gales do Norte que ela consegue se reconectar com a natureza e conquista novamente a condição de sacerdotisa.

Se a sua permanência em Camelot significa o afastamento de suas ligações com o sagrado – em Camelot ela é apenas a meia-irmã do rei e dama da corte da rainha – em Avalon e no Reino das Fadas ela é Morgana das Fadas, a poderosa sacerdotisa que traz consigo, por herança materna, a linhagem de Avalon. Mas Avalon e o Reino das Fadas não pertencem ao mundo dos homens, onde Artur é rei. Já a Cornualha e Gales do Norte, sim. E ainda assim essas duas localidades estão fortemente relacionadas com a religião antiga no livro.

É na Cornualha que ela nasce e vive até ser levada para Avalon, e é para lá que Morgana segue após a morte de Acolon. Isolada por condições geográficas a Cornualha parece ser uma terra deslocada do reino de Artur, local aonde a tradição cristã não chegou com tanta força, como em outros lugares. Já Gales do Norte é para onde Morgana vai, na condição de Rainha, após o casamento com o rei Uriens. É ali naquela terra, em que os velhos costumes pagãos ainda subsistem e o cristianismo não é dominante, que Morgana se conectará novamente com a natureza, reassumindo a condição de sacerdotisa. Ali, juntamente com Acolon, Morgana mantém viva a tradição de adoração da Deusa e se torna, de fato, rainha, não só pelo casamento com o rei, mas por ser a representante da Deusa entre o povo.

A Cornualha quase não é citada em Malory, já a rainha de Gales do Norte, que na obra dele não é Morgana, aparece em *A morte de Artur* como uma feiticeira ardilosa que mantém práticas de bruxaria em suas terras e, em parceria com a feiticeira Morgana pratica magia e ato ruins. Por que Malory efetua um apagamento desses sítios? Por que, então, Marion os destaca? Tudo leva a crer que esse advento deriva da condição histórica desses dois territórios e da manutenção da cultura celta por muito mais tempo ali do que em outros lugares da Inglaterra. Daí o interesse de Malory em apagar o que é relacionado ao universo celta, que Marion busca justamente valorizar, por não ser cristão.

Segundo a estudiosa Maria Nazareth Alvim de Barros, a Cornualha e o País de Gales efetuaram resistência durante o processo de romanização da Gália e da Grã-Bretanha, a partir do século I. Com isso, a cultura celta permaneceu viva ali por mais tempo. De acordo com Barros: “A Cornualha e o País de Gales, redutos celtas armados e invencíveis, constituíram para eles (romanos) mais um desafio. Limitaram-se então a uma parte reduzida da ilha, o centro-sul e a costa leste-sul onde se fixaram e não mais avançaram” (BARROS, 1994, p.11) Assim, o mesmo acontece com o Norte da Escócia, o reino de Lot em *As brumas de Avalon*, onde historicamente viviam os pictos, e onde na ficção de Marion também não houve aderência com força ao cristianismo em virtude da ação de Morgause, irmã da Senhora de Avalon e tia de Morgana.

Barros diz ainda que a lenda do Rei Artur é, junto com a lenda de Tristão e Isolda, uma forma de manutenção da cultura antiga, por meio do fundo mitológico picto-celta, diante da imposição do cristianismo e das sucessivas invasões germânicas a partir do século V, que passam a, pouco a pouco, apagar as antigas tradições e crenças locais (1994, p. 13). Para Barros, é nesse contexto difícil para os bretões que as histórias servem como esperança de “expulsar o inimigo e unificar a Bretanha”, que nasce a lenda de Artur, o grande guerreiro, rei exemplar. A cristianização da figura de Artur é muito posterior, aproximadamente a partir do

século XII, quando as duas lendas são aproximadas e modificadas: o elemento celta é apagado e há inserção de bruxas, da cortesia e da figura do cavaleiro medieval como herói.

Para Barros, mesmo efetuando esse processo de apagamento do elemento celta o cristianismo não conseguiu expurgar totalmente o antigo da lenda, pelo contrário, manteve viva a presença céltica, pois ainda que cristianizando a lenda, o fez de forma muito superficial (1994, p.14). Esses dizeres de Barros mostram-se proporcionais ao advento do estranhamento causado quando Malory cita que Morgana aprendera artes mágicas em um convento, como alhures citado.

Isso posto, é importante ressaltar que mesmo inserindo elementos históricos em sua versão da lenda arturiana, Marion não cria um romance histórico propriamente dito. Muitos elementos da espiritualidade feminina, presentes em *As brumas de Avalon*, remetem muito mais ao movimento neo-pagão do século XX, do que à cultura celta. A própria autora enfatiza isso nos agradecimentos do livro:

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)

Marion deixa claro ter usado livros de origem esotérica para montar os rituais e práticas das sacerdotisas de Avalon. Tirou inspiração também das práticas do *Darkmoon Circle*, círculo de sacerdotisas de que fazia parte.

3.2.2 Gwenhwyfar: a voz patriarcal

A primeira menção sobre Gwenhwyfar se dá quando a moça se perde no convento de Glastonbury e acaba rompendo as brumas e indo parar em Avalon. Morgana e Lancelot estavam conversando no Tor, momentos antes os dois tinham se beijado, mas a aparição da menina quebra o encanto do momento e Lancelot passa a ter olhos somente para ela:

Era muito jovem e de grande beleza: parecia toda branca e dourada, tinha a pele clara como marfim e levemente rosada, o olhos de um azul muito claro, e o cabelo longo e claro brilhava através da névoa como ouro vivo. Vestia uma roupa branca, que tentava, sem êxito, manter acima da água. E as lágrimas pareciam cair de seus olhos sem provocar qualquer deformação no rosto, de modo que, chorando, parecia ainda mais bonita. (BRADLEY, 1989a, p.211)

Se em Morgana a narração privilegia já em um primeiro momento seu aspecto pitoresco, de menina fada, e sua seriedade e controle, com Gwenhwyfar ocorre o oposto: são enfatizadas sua grande beleza e sua fragilidade. Essa oposição entre as duas mulheres será mantida ao longo de todo o romance.

A jovem princesa Gwenhwyfar, filha do rei Leodegranz, sentia um pânico avassalador diante de espaços abertos. Quando Lancelot vai até o reino de Leodegranz para conhecer e adestrar os cavalos daquele reino, a moça o vê de longe, sentada no alto do muro da horta fechada, o único lugar ao ar livre de que gostava. Novamente é a face de mulher frágil e temerosa que aparece: “Sentia-se mais protegida dentro de casa, ou quando bem cercada – os muros em volta da plantação faziam-na sentir-se quase tão segura quanto o interior do castelo.” Mas a jovem buscava esconder seu pânico, para não ser considerada tola. Quando a esposa do pai lhe dizia que ela não deveria ter medo, pois os saxões não chegariam ali, a moça não sabia e não podia explicar que não eram os ataques inimigos que a amedrontava: “Como explicar à sensata e prática Alienor que eram o próprio peso de todo aquele céu e a vastidão das terras que lhe faziam medo?”. Além disso, mesmo criada para o ideal do casamento, temia sair de casa e ser dada a um marido (BRADLEY, 1989b, p.28).

Criada para ser o anjo da casa, a jovem era muito obediente ao pai. Gostava muito do convento e lamentou quando teve de voltar para o lar. De início, não tinha consciência de sua beleza e acreditava quando a madrasta dizia que tinha o nariz muito grande e muitas sardas no rosto. Submissa, Gwenhwyfar fala de Lancelot a Leodegranz, indicando que poderia se tornar sua noiva se essa fosse a vontade de seu pai, mas acata quando é dada em casamento a Artur, sem mesmo conhecê-lo.

Como cristã a jovem aprendera a temer Avalon e considerar suas sacerdotisas feiticeiras. Em conversa com Lancelot, sobre o encontro que tivera com ele ao se perder no convento, ela se lembrou de que ele estava “na companhia daquela horrível mulher-fada” (BRADLEY, 1989b, p.29), e que era chamado de Lancelot do Lago, porque se dizia que ele tinha sangue de fadas. O cavaleiro confirma ter sangue dos antigos por ser filho de Viviane, a Senhora de Avalon, dizendo que a mãe era uma mulher muito sábia. Reproduzindo a visão cristã que aprendera, Gwenhwyfar responde que as irmãs da igreja lhe ensinaram que as mulheres de Avalon eram “bruxas malignas que serviam aos demônios.” Mas, quando Lancelot nega e diz que tem tanto amor quanto medo da mãe, e que era bom para a mulher ser sábia, a moça então confessa ser muito idiota, pois aprendeu pouco e com dificuldade o livro da missa (BRADLEY, 1989b, p.33).

Novamente tem-se, com isso, oposição entre Morgana e Gwenhwyfar. Toda a instrução que a sacerdotisa possui é vedada à princesa, pois não cabia a uma jovem cristã adquirir sabedoria. Criada para seguir as ordens dos homens, Gwenhwyfar assimilou o discurso cristão e a partir dele passou a fazer suas escolhas e julgamentos.

O medo que Gwenhwyfar sentia de lugares abertos, domínio do natural, indica que ela estava desconectada de seu lado selvagem e só podia se sentir segura diante de construções masculinas. Ao longo do romance é possível notar que essas construções patriarcais que a aprisionavam, mas faziam-na sentir-se segura, não eram apenas físicas, mas também de ordem ideológica. Ao contrário de Morgana, que recusava a cultura do homem e o culto do céu, Gwenhwyfar recusava o que é do domínio do natural e negava o culto da Deusa.

Ainda assim, Gwenhwyfar teve momentos de rebelião ao longo da narrativa. O primeiro deles foi quando se tornou noiva de Artur aos dezessete anos. Ao conhecer Igraine, mãe do rei, e viajar com ela ao encontro do noivo, a jovem, que já estava apaixonada por Lancelot, foi tomada de um acesso de pânico pela viagem, que no início faz com que Igraine sinta pena, mas depois exasperação. Além do desespero a moça começou a sentir raiva. É a partir de seu foco narrativo que a inconformidade com o casamento é notada:

[...] 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. (BRADLE, 1989b, p.50)

Esse momento de rebelião mostra que a moça tinha ciência dos papéis que o patriarcado espera de uma mulher: ser esposa e mãe. Mas, mesmo indicando que não queria ser dada ao rei como um objeto, logo sua revolta foi sufocada, pois sua educação cristã a fez reprimir o seu lado selvagem e aceitar que era seu dever cumprir suas funções femininas. O condicionamento cultural-religioso atuou fazendo com que ela se consolasse:

[...] pensou que sufocaria de raiva. Mas não, 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 do Cristo, podia ser realmente boa: todas as outras eram más, nunca tiveram a oportunidade de ser outra coisa. (BRADLEY, 1989b, p.50-1)

As faces de Gwenhwyfar enfatizadas ao longo do romance partem sempre dessas idéias de submissão e fraqueza, além da imagem de mulher extremamente religiosa, ignorante, medrosa e supersticiosa. Seus atributos iniciais de mulher anjo aliados à sua aparência faz com que ela seja contemplada pelos homens, como um objeto. Quando Artur finalmente vê sua noiva pela primeira vez, ele fica surpreso em percebê-la tão bela. Notando que isso afeta a todos na corte, Gwenhwyfar passa a ter a beleza como atributo de afirmação. Mas novamente se revolta, quando o noivo, mesmo satisfeito por sua aparência e a felicitando por sua chegada, quer saber quantos cavalos a jovem trouxera em sua comitiva. Confusa, a princesa se ressentida:

O que sabia sobre os preciosos cavalos dele? Tinha de deixar tão claro que eram os cavalos, e não ela, que lhe interessavam nesse casamento? Ela procurou ficar ereta e disse com dignidade “Eu não sei, meu senhor Artur, pois não os contei. Deve perguntar a seu capitão de cavalaria. Tenho a certeza de que o senhor Lancelot poderá dizer quantos são, incluindo as éguas e os potros que ainda mamam.”[...] (BRADLEY, 1989b, p.56)

É pela beleza e fragilidade que a jovem conquista Lancelot, que temia mulheres fortes como Viviane e Morgana. Assim, o belo em Gwenhwyfar, é outra forma de redução patriarcal, já que se põe a serviço de agradar aos homens. Mas, é através do amor adúltero entre a esposa de Artur e Lancelot, que se dá a forma mais contundente de transgressão da rainha. Mesmo desejando cumprir fielmente com seu dever de ser uma boa esposa e tendo sofrido o romance inteiro pela falha em dar um herdeiro a Artur, Gwenhwyfar se consola por não engravidar ao ver outras mulheres com o corpo deformado pela gravidez e o seu não.

Na ocasião em que visita Igraine que está moribunda, a rainha pensava estar grávida. Mesmo exultando por acreditar que conseguia finalmente engravidar seus pensamentos se voltavam para Lancelot:

E de repente, mesmo em meio à alegria, voltou a dor: *Agora ele me verá gorda com o filho de Artur, e me considerará feia e grosseira e, nunca mais me olhará com amor e desejo.* E, então, apesar de sentir-se feliz, surpreendeu-se pequena, deformada e triste. (BRADLEY, 1989b, p.165)

Pode-se notar que a rainha acreditava que Lancelot só se interessava por ela devido à sua beleza. É relevante também que Gwenhwyfar se refira ao filho que pensa conceber, como “filho de Artur”, indicando que seu desespero por engravidar se dá por entender a

maternidade como obrigação, a obrigação de dar um filho ao rei. Nesse excerto ela está feliz por cumprir o dever, mas, ao mesmo tempo, sente-se triste pelo medo de ficar gorda e não ser desejada por Lancelot.

O senso de que a maternidade é uma obrigação aparece em muitas outras passagens do romance. Numa delas, Gwenhwyfar pensa que para dar um filho ao rei se sujeitaria a enfrentar um parto até mesmo na noite do solstício de inverno (BRADLEY, 1989b, p.170), depois, ao notar que Beltane se aproximava e ela permanecia não tendo um filho para dar a seu senhor, se revoltava, pois, sendo esposa cristã, sabia que certamente as criadas pagãs iriam para o ritual e de lá saíam grávidas. Mas via o marido com bons olhos e concluía que o amava já que ele sempre a honrara, nunca a censurando por sua esterilidade, pois “Não era culpa dela se não podia cumprir com o primeiro *dever* de uma rainha, e dar-lhe um filho que herdasse o trono.” (BRADLEY, 1989b, p.270, grifo nosso).

Esboçando um início de rebelião contra o patriarcado, que não premiou seus esforços por seguir o padrão de mulher anjo, Gwenhwyfar dá mostras de que estaria disposta a seguir a Deusa. Se seu Deus não lhe dera um filho, por talvez não se preocupar com as mulheres por elas serem pecadoras, talvez a Deusa pudesse realizar o seu desejo. Ela procura Morgana e ameaça ir para as fogueiras de Beltane para se deitar com qualquer estranho caso a cunhada não a ajudasse a conceber dando-lhe um talismã (BRADLEY, 1989b, p.274). Na mesma noite se deitou ao mesmo tempo com o marido e com o amante.

Para esconder sua transgressão Gwenhwyfar tenta se convencer de que fizera isso para poder engravidar, mas, em uma súbita tomada de consciência, a rainha sabia que não era esse o real motivo. Queria estar com Lancelot: “Era isso o que eu queria, afinal de contas; depois de todos esses anos, é certo que sou estéril, que não terei um filho, mas pelo menos satisfarei meu desejo.” (BRADLEY, 1989b, p.283). O amor que sente por Lancelot fez com que aceitasse violar as normas cristãs e tornar-se adúltera.

É justamente o relacionamento entre os dois que aproxima Gwenhwyfar de sua essência selvagem, contudo, a rainha permanece exercendo o discurso patriarcal para julgar outras personagens, principalmente Morgana. Após Beltane, Gwenhwyfar culpa Artur pela noite pecaminosa que tiveram com Lancelot. Aos poucos vai perdendo a razão em virtude da esterilidade e da frustração que sentia por não ser capaz de ser mãe. Após admitir para si mesma que ir para a cama com Lancelot era o seu desejo, ela acusa Artur de tê-la forçado a fazer isso para dar prazer ao amigo, que na sua visão o marido amava mais do que a ela. Culpa Artur, como se o rei a tivesse forçado a se deitar com os dois (BRADLEY, 1989c, p.127-8).

Se a sua virtude cristã foi quebrada pelo adultério, seu discurso condenatório, em vez de recuar, passou a se intensificar no julgamento que fazia dos outros. A rainha torna-se excessivamente religiosa e sua ação principal na narrativa passa a ser de apontar defeitos nos outros e justificar os seus problemas colocando a culpa nos que estão ao seu redor, principalmente as mulheres.

Gwenhwyfar não conseguia ser feliz. Tudo servia como lembrete de sua esterilidade:

Parecia-lhe que todas as palavras, sobre qualquer coisa, eram como flechas dirigidas ao seu coração por ter falhado no primeiro dever de rainha. Artur gostava muito dela, poderiam ter sido felizes, se ela pudesse livrar-se, ainda que por um momento, da culpa de sua esterilidade. (BRADLEY, 1989c, p.131)

Ao saber da existência de Mordred⁷, filho de Artur com Morgana, Gwenhwyfar chama a cunhada de prostituta vagabunda e diz que é por causa disso que ela não consegue ter filhos. Mesmo quando Morgana tenta dizer que os deuses não punem uns com os pecados dos outros a rainha ainda culpa a ambos por sua esterilidade. Ela convence Artur a descumprir o juramento que tinha feito de honrar Avalon e obriga o marido a confessar o incesto e cumprir penitência, mas continua se relacionando com Lancelot. Seu julgamento impiedoso recai com mais força sobre Morgana, que passa a ser vista por Gwenhwyfar como “incestuosa, pagã, bruxa, feiticeira” (BRADLEY, 1989c, p.144).

Como a visão tradicional que aponta ser Morgana a mulher monstro não toma conta da narração em *As brumas de Avalon*, essa ideologia é transmitida por meio de Gwenhwyfar, que, assim, encarna no romance a voz do patriarcado. A liberdade de Morgana em escolher seus parceiros sexuais desagradava intensamente à rainha. Para ela: “A depravação de Morgana era tão grande que nenhum homem lhe escapava” (BRADLEY, 1989c, p.146). Gwenhwyfar passa a sentir inveja da cunhada com o passar dos anos, por perceber que está envelhecendo, enquanto Morgana parece sempre jovem e, sua raiva aumenta ainda mais, quando a rainha a vê com o jovem Acolon ao seu lado.

Preso dentro da ideologia cristã, Gwenhwyfar deixa de pensar nos seus atos falhos, dentro da perspectiva moralizante da religião que segue, desviando sua atenção para o comportamento de Morgana, que passa a odiar com cada vez mais intensidade. Odiar a cunhada era uma forma de não ter que pensar em suas próprias contradições.

⁷ Mordred é o nome pelo qual o jovem Gwydion, filho de Morgana com Artur, passa a ser conhecido na corte.

3.2.3 Morgana e Gwenhwyfar: verso e reverso

Ao longo de *As brumas de Avalon* Morgana e Gwenhwyfar sempre se relacionaram como sombras uma da outra: “Ela, Morgana, deitara-se com Artur e lhe dera um filho, e isso constituía o maior desejo de Gwenhwyfar. E a rainha era dona do amor de Lancelot, pelo qual Morgana teria dado, de bom grado, a alma [...]” (BRADLEY, 1989c, p.109)

Marion Zimmer Bradley opôs em tudo as duas personagens: da aparência à personalidade. Quando Morgana e Gwenhwyfar foram apresentadas por Artur no dia do casamento real as duas mulheres se abraçaram e cumprimentaram: “Morgana, retribuindo o cumprimento, sentiu que Gwenhwyfar era frágil como um cristal precioso, ao contrário da solidez de que ela, Morgana, era dotada.” (BRADLEY, 1989b, p.71).

Mesmo sentindo-se forte, em oposição à cunhada, Morgana via-se feia ao se comparar com a beleza de Gwenhwyfar, desde o dia em que a conhecera no Tor. Por outro lado, enquanto a sacerdotisa se ressentia com isso, a rainha invejava a inteligência e as habilidades de Morgana: “Ao lado dela, Gwenhwyfar sentia-se insignificante como uma galinha.” (BRADLEY, 1989b, p.272).

Já na sua primeira aparição na narrativa, Gwenhwyfar fala que a feição de Morgana é odiosa: “Você é do povo encantado? Tem a marca azul na testa ... [...] Mas você é pequena e feia como a gente encantada” (BRADLEY, 1989a, p.212). Assim, Marion apresenta Gwenhwyfar de forma pouco simpática uma vez que a narrativa dispõe de elementos que criam empatia entre o leitor e Morgana.

Morgana e Gwenhwyfar são opostas em muitas nuances: uma loura e bela, a outra morena e feia. Gwenhwyfar é aquela que foi educada no convento de Glastonbury, já Morgana tornara-se sacerdotisa em Avalon: dois espaços que significativamente são “os mesmos” ainda que tão diferentes.

Como o objetivo de Marion é restaurar o feminino e o paganismo é o seu elemento mais forte para tanto, a rainha, que encarna a moral cristã, só pode ser descrita de forma desabonadora. A simpatia do narrador não é para com Gwenhwyfar, mas sim para com as sacerdotisas de Avalon. Já na sua primeira aparição, quando ela ofende Morgana, chamando-a “feia”, o leitor é levado a antipatizar com essa personagem. Suas escolhas contra Morgana e contra Avalon, levando Artur à traição, coloca as duas mulheres em posições opostas.

Morgana é a heroína não só porque é pagã e representa a essência selvagem e o ctônico, mas porque, por fim, é aquela com astúcia suficiente para perceber que a Deusa sobreviveu no culto à Virgem Maria: e essa mensagem é aquela que Marion enfatiza em seu

prefácio. Além disso, Morgana é a voz da Deusa e porta-voz da luta contra o patriarcado. Sua luta por Avalon e pela manutenção da adoração do divino em seu aspecto feminino é uma luta pelas mulheres já que a Deusa ser suplantada também quer dizer que a mulher foi reprimida.

Já Gwenhwyfar subjuga seu lado selvagem, se põe a serviço do homem e encarna a ideologia cristã que de tão enraizada faz com que a rainha aja de forma contraditória, mas perpetuando o discurso do patriarcado. Quando Artur, pensando que o problema de esterilidade fosse dele, oferece a possibilidade da esposa se deitar com Lancelot, ela pensa: “Como poderia ela, uma mulher, tomar tal decisão?” (BRADLEY, 1989b, p.137). Criada para obedecer às ordens masculinas, Gwenhwyfar não é capaz de escolher e não aceita que qualquer mulher seja capaz de fazê-lo, daí seu ódio crescente por Morgana, personagem de ação na narrativa.

Gwenhwyfar representa a mulher que é avessa à luta feminina por emancipação. Quando Artur fala sobre Boadicéia, mulher que liderou um exército contra os romanos Gwenhwyfar deixa transparecer em sua fala a moral cristã e as coerções do patriarcado que estão tão fortemente enraizadas em sua mente fazendo com que ela se torne ainda mais patriarcal do que homens e reis: “Espero que a tenham matado” (BRADLEY, 1989c, p.200). Sendo mulher, ela reproduz valores masculinos. Ainda que se revolte em vários momentos contra sua condição de objeto, a rainha inveja e maldiz a liberdade de Morgana e de mulheres de ação como ela.

Agindo a partir da ideologia do patriarcado, Gwenhwyfar a assimila e aceita como correta. O que a define como rainha, esposa e mulher é a capacidade de ser mãe. Esse papel materno é atribuído pelo patriarcado à mulher. Tal “atribuição” desloca a atenção da mulher de si mesma para o marido- pelo casamento – em primeiro lugar, e para o filho em segundo – ideia de maternidade. Com isso, Gwenhwyfar perde sua identidade duplamente na medida em que é adúltera (falhando como esposa) e não consegue gerar filhos (falhando como mãe). Ela só desloca sua atenção das imposições patriarcais quando opta por se entregar a Lancelot, mas não é capaz de assumir plenamente sua rebelião. Por fim, Gwenhwyfar não se volta contra a imposição do patriarcado. Sua revolta é por não conseguir reproduzir e espelhar esse modelo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Marion Zimmer Bradley, em *As brumas de Avalon*, relê a tradição das novelas de cavalaria e do trato dispensado às mulheres na literatura ocidental a partir da dicotomia mulher anjo e mulher monstro mudando o foco da narrativa. Desconstruindo noções

maniqueístas de bem e mal a autora dá uma resposta de cunho feminista para as leituras arturianas dos autores que vieram antes dela.

As representações do feminino, sobretudo em Morgana e Gwenhwyfar, como se pretendeu demonstrar nesse trabalho, são de ressignificação numa essência paródica e crítica. Usam a tradição e sem sair dela promovem uma reescrita a partir de outra perspectiva, que desarticula o patriarcado: seja por negar sua ideologia, em Morgana, seja pela sua afirmação, com Gwenhwyfar.

Gwenhwyfar possui elementos que apontam para uma rebelião contra o imaginário. Ainda assim, mais forte do que sua vontade individual o que acaba triunfando nessa personagem é incorporação da voz patriarcal. A partir dos julgamentos que ela emite sobre a conduta de outras personagens, sobretudo femininas, e sendo ela mesma uma esposa cristã adúltera, as ambigüidades e contradições do discurso patriarcal são evidenciadas.

Morgana é aquela que assume a voz para recontar uma história que sempre esteve condicionada a voz do patriarcado, da tradição, do cânone. Tomando a voz “oficial”, a “voz do homem” e do “cristianismo” ela se apropria da pena para contestar o patriarcado. Ela, que é um ser ctônico, a voz da Deusa, cita o cânone masculino do mito arturiano – e no seu novo contar busca superar a tradição e o modelo patriarcal promovendo o retorno do feminino. Tal visão inovadora está intimamente relacionada com o momento histórico em que a autora escreve.

À sua maneira, o que Marion faz é desarticular o discurso patriarcal no ciclo arturiano, de longa e forte tradição no ocidente. Partindo do mito, elemento enraizado no imaginário e inconsciente ocidental, tendo Malory como fonte, cria uma nova perspectiva pautada no feminino. Nessa nova ressignificação do mito arturiano não há anjos ou monstros, apenas mulheres que agem de acordo com o que acreditam, tornando *As brumas de Avalon* uma obra essencialmente contemporânea.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARTHUR'S Sister's 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 2015.

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

BOURDIEU, Pierre. **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.

_____. **A filha da noite.** Trad. Marcos Roma Santa. Rio de Janeiro: Imago, 1987.

_____. **A senhora do trílio.** Trad. Alyda Sauer. Rio de Janeiro: Rocco, 1999a.

_____. **Lythande.** Trad. Talita Macedo Rodrigues. Rio de Janeiro: Imago, 1989e.

_____. **O incêndio de Tróia.** Trad. Alfredo Barcellos Pinheiro de Lemos. São Paulo: Círculo do Livro, 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, 1999b.

_____. **Thoughts on Avalon.** 1986. Disponível em: <http://mzbworks.home.att.net/index.htm>. Acesso em: 15 agosto 2015.

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

CAXTON, W. Prefácio de Caxton à edição de 1485. In: MALORY, T. **A morte de Artur.** Tradução de José Domingo Morais. 3. ed. Lisboa, Assírio & Alvim, 1993a. v.1. p.9-14.

ESTÉS, Clarissa Pinkola. **Mulheres que correm com os lobos: mitos e histórias do arquétipo da Mulher Selvagem.** Trad. Waldéa Barcellos. Rio de Janeiro, Rocco, 2014.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso.** São Paulo: Ed Loyola, 2010.

GENETTE, Gerard. 1979. **Discurso da Narrativa.** Trad. Fernando Cabral Martins, Lisboa: Arcádia, 1979.

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

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 Darthur.** 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 2015.

PAGLIA, Camille. **Personas Sexuais: arte e decadência de Nefertite a Emily Dickinson.** Trad. Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

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.

PELLEGRINI, Tânia. **Breves apontamentos sobre Literatura feita por mulheres. In: Mulheres ex-cêntricas: a ficção de autoria feminina contemporânea nas literaturas de língua portuguesa.** São Carlos, SP, em 25 de agosto de 2015.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. **Dicionário de teoria da narrativa.** São Paulo: Ática, 1988.

ROSSI, Aparecido Donizete. **Segredos do sótão: feminismo e escritura na obra de Kate Chopin.** 2011. 410 f. Tese (doutorado) – Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara, 2011. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/11449/102372>> Acesso em: 15 agosto 2015.

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: 15 agosto 2015.

SHOWALTER, Elaine. **A Jury of Her Peers: American Women Writers from Anne Bradstreet to Annie Proulx.** New York: Alfred A. Knopf, 2009.

TERRA, Sandra Salviato. **O narrador e as representações do feminino em novelas de cavalaria.** 2002. 153 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara, 2002.

WATERS, Elisabeth. **The Complete Lythande Marion Zimmer Bradley.** USA: Book View Café Edition, 2013. Documento disponível para Kindle.

WOOLF, Virginia. **Um teto todo seu.** Trad. Bia Nunes de Sousa, Glauco Mattoso. São Paulo: Tordesilhas, 2014.

ZOLIN, Lúcia Osana. **A República dos sonhos, de Nélide Pinõn: a trajetória da emancipação feminina.** 2001. 284 f. Tese (Doutorado em Letras) – Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, São José do Rio Preto. 2001.

ZOLIN, Lúcia Osana. Crítica Feminista. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (Org.). **Teoria Literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas.** 3.ed. Maringá: Eduem, 2009. p.217-242.