

CENTRO UNIVERSITÁRIO BARÃO DE MAUÁ

ROSANE DOVER DE ARAUJO

**AS VOZES FEMININAS DE CAMELOT: O PAPEL LITERÁRIO DAS MULHERES
NAS OBRAS *A DEMANDA DO SANTO GRAAL*, ORGANIZADO POR HEITOR
MEGALE, E *AS BRUMAS DE AVALON*, DE MARION ZIMMER BRADLEY**

Ribeirão Preto

2020

ROSANE DOVER DE ARAUJO

**AS VOZES FEMININAS DE CAMELOT: O PAPEL LITERÁRIO DAS MULHERES
NAS OBRAS *A DEMANDA DO SANTO GRAAL*, ORGANIZADO POR HEITOR
MEGALE, E *AS BRUMAS DE AVALON*, DE MARION ZIMMER BRADLEY**

Trabalho de conclusão de curso de Letras do
Centro Universitário Barão de Mauá para
obtenção do título de licenciatura.

Orientadora: Me. Elaine Christina Mota

Ribeirão Preto

2020

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

A691v

Araujo, Rosane Dover de

As vozes femininas de Camelot: o papel literário das mulheres nas obras A Demanda do Santo Graal, organizado por Heitor Megale, e As Brumas de Avalon, de Marion Zimmer Bradley/ Rosane Dover de Araujo - Ribeirão Preto, 2020.

57p.

Trabalho de conclusão do curso de Letras Português e Inglês - Licenciatura Plena do Centro Universitário Barão de Mauá

Orientador: Me. Elaine Christina Mota

1. Intertextualidade 2. Vozes 3. Femininas I. Mota, Elaine Christina II. Título

CDU 81'42

Bibliotecária Responsável: Iandra M. H. Fernandes CRB⁸9878

ROSANE DOVER DE ARAUJO

**AS VOZES FEMININAS DE CAMELOT: O PAPEL LITERÁRIO DAS MULHERES
NAS OBRAS *A DEMANDA DO SANTO GRAAL*, ORGANIZADO POR HEITOR
MEGALE, E *AS BRUMAS DE AVALON*, DE MARION ZIMMER BRADLEY**

Trabalho de conclusão de curso de Letras do
Centro Universitário Barão de Mauá para
obtenção do título de licenciatura.

Data de aprovação: ____ / ____ / ____.

BANCA EXAMINADORA

Me. Elaine Christina Mota
Centro Universitário Barão de Mauá – Ribeirão Preto

Examinador 2
Centro Universitário Barão de Mauá – Ribeirão Preto

Examinador 3
Centro Universitário Barão de Mauá – Ribeirão Preto

Ribeirão Preto

2020

À mamãe (*in memoriam*), pelo exemplo de
mulher à frente de seu tempo.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus, em primeiro lugar, pelas oportunidades, saúde e força.

A meu pai, meu melhor amigo, por tudo e muito mais.

À minha querida orientadora, Prof.^a Me. Elaine Christina Mota, pela maravilhosa carta de recomendação, que me abriu, não só portas profissionais, mas que me auxiliou a elaborar o tema deste TCC. Por toda paciência e por todos os ensinamentos sobre ser docente e ser pessoa. Você é necessária neste mundo! Obrigada, obrigada, obrigada!

Aos docentes que passaram pelo meu caminho de graduanda em Letras, uns por pouco tempo, outros pelos cinco anos, mas todos deixaram marcas importantes que levarei comigo nesse contínuo caminhar de aprendizado.

Às minhas irmãs de sangue, por cumprirem o papel de irmãs mais velhas com eficácia. E às minhas irmãs do coração, Fran e Maju, pelo longo percurso de amizade.

Aos amigos e colegas da faculdade, em especial: à Santa Ceia, pelo auxílio incrível nas horas de sufoco, pelo companheirismo e por todas as divertidas reuniões de trabalho que deixaram a faculdade bem mais leve. E à Juju Eficiente, primeiro porque é escorpiana, mas também porque esteve comigo nos anos finais, apoiando e me escutando mais que minha própria terapeuta. Obrigada por ouvir todos os meus áudios de três minutos.

Ao meu namorado, por me ensinar que “estar distante” e “ser distante” não são sinônimos. Ana Bahbak Ikitir.

Por fim, mas não menos importante, agradeço a todas as mulheres da família, amigas, colegas e por todas as histórias que me inspiraram e me inspiram a buscar sempre mais e a sonhar sempre mais alto.

RESUMO

O objetivo deste trabalho de conclusão de curso é comparar e compreender o papel literário das mulheres nas histórias arturianas de dois períodos literários distintos: medieval e contemporâneo. Este estudo é respaldado, principalmente, pela intertextualidade, na comparação das vozes femininas na obra medieval portuguesa *A Demanda do Santo Graal*, edição organizada por Heitor Megale, publicada em 2008, e na quadrilogia norte-americana contemporânea *As Brumas de Avalon*, publicada no Brasil em 1983. A literatura comparada, assim como a paródia, introduz-se neste estudo para fundamentar não só a interação ocorrida entre as duas obras analisadas, compondo-se do mesmo tema, os mitos arturianos, como também as transformações que ocorreram devido à escrita em períodos literários e sociais distintos. Visa-se, então, buscar a interpretação do silêncio imposto nas personagens femininas, com ênfase em Genevra e Morgana, respectivamente rainha e irmã de Rei Artur. Será, também, investigado o diálogo entre as duas obras a fim de identificar, em cenas estipuladas, a ocorrência de uma metamorfose positiva ou negativa decorrente do deslocamento temporal dessas personagens medievais ao período pós-moderno.

Palavras-chave: Intertextualidade. Literatura Arturiana. Vozes Femininas.

ABSTRACT

The aim of this final paper is to compare and understand the literary role of women in Arthurian stories from two different literary periods: medieval and contemporary. This study is supported, mainly, by intertextuality, in the comparison of female voices in the Portuguese medieval work *A Demanda do Santo Graal*, an edition organized by Heitor Megale, published in 2008, and in the contemporary North American quadrilogy *The Mists of Avalon*, published in Brazil in 1983. Compared literature, as well as parody, is introduced in this study to support not only the interaction between the two analyzed works, comprising the same theme, the Arthurian myths, but also the transformations that occurred due to the writing from different literary and social periods. The aim is, then, to seek the interpretation of the silence imposed on female characters, with an emphasis on Genevra and Morgana, respectively King Arthur's Queen and sister. The dialogue between the two works will also be investigated in order to identify, in specific scenes, the occurrence of a positive or negative metamorphosis resulting from the temporal displacement of these medieval characters to the Postmodern period.

Keywords: Intertextuality. Arthurian Literature. Female Voices.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	9
2	ABORDAGEM TEÓRICA UTILIZADA NA PESQUISA	12
2.1	Estrutura Metodológica	12
2.2	Características das épocas	14
2.2.1	Pós-modernismo	14
2.2.2	Período Medieval	15
2.3	Breve retomada de <i>A Demanda do Santo Graal</i>	17
2.3.1	As Histórias Arturianas	17
2.3.2	<i>A Demanda do Santo Graal</i> (2008)	20
2.4	Breve retomada de <i>As Brumas de Avalon</i> (2017)	21
2.4.1	A autora e a tese da morte do autor	22
2.4.2	A Quadrilogia de Avalon	24
3	O SILÊNCIO DAS VOZES	26
3.1	Morgana, A Bruxa	26
3.2	Genevra, A Rainha	31
3.3	O Silêncio das outras mulheres	36
4	ANÁLISE: AS VOZES	39
4.1	Morgana, A Fada	39
4.1.1	A Verdade Absoluta versus As Várias Verdades	39
4.1.2	O Filho Homem versus A Filha Mulher	41
4.1.3	A Mulher Dominada versus A Mulher Liberta	44
4.2	Genevra, a Rainha	45
4.2.1	A Santa e A Pecadora	45
4.2.2	As Duas Genevras	46
4.2.3	As Mulheres Demoníacas	48
4.3	As vozes das outras mulheres	49

5	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	52
	REFERÊNCIAS	55

1 INTRODUÇÃO

O direito das mulheres caminha no sentido da progressão através dos tempos e, apesar de lento, houve avanços. Conforme notícia do Tribunal Regional Eleitoral¹, em 2014, fez-se 82 anos da conquista das mulheres ao voto no Brasil. Em 1932, com o decreto n.º 21.076, as mulheres brasileiras puderam escolher seus representantes. Outro marco recente foi a ida ao espaço com uma tripulação apenas de mulheres, como contou o jornal *The New York Times*², em outubro de 2019.

Embora, conforme Campbell (2015) observou, no princípio do mundo, Vênus fosse considerada com grande poder simbólico, a Deusa Mãe foi suprimida por dois mil anos de tradições religiosas e culturais monoteístas e patriarcais. Por isso, desde que as mulheres conquistaram os primeiros direitos, apenas no século XX, marcos femininos começaram a atrair os olhares de todos e se tornaram notícias de capas de jornais.

A política e a religião ocidentais traçam arquétipos patriarcais que são inseridos culturalmente pela sociedade, e a literatura é uma grande ponte entre os modelos construídos e aqueles que o absorvem. De acordo com Noguera (2017), pode-se observar, por exemplo, o papel da mulher na cultura judaico-cristã, com evidência nos papéis de Lilith e Eva, criadas para representarem a submissão, reprodução e a obediência no arquétipo patriarcal. Entretanto, Lilith não seguiu o modelo imposto e, como punição, foi esquecida. Já Eva seguiu os modelos dominados pelos homens e, mesmo assim, apesar de reconhecida, é símbolo de sedução, desordem e mãe do pecado.

A literatura arturiana é o elo para inúmeros modelos sociais e culturais construídos ao longo do tempo e, por ter seu princípio na literatura oral, consegue inúmeras visões de arquétipos patriarcais e matriarcais, construídos por meio de seus lendários personagens. Morgana e Genevra, assim como Lilith e Eva nas histórias judaico-cristãs, têm grande espaço em muitas das várias histórias arturianas, ora com o peso de punição por serem mulheres, ora construídas como modelos feministas.

Duas obras que conseguem apresentar como os arquétipos femininos foram construídos ao longo do tempo são *A Demanda do Santo Graal* (2008) e *As Brumas de Avalon*

¹ TRIBUNAL Regional Eleitoral. 82 anos da conquista do voto feminino no Brasil. 2014. Disponível em: <http://www.tre-es.jus.br/imprensa/noticias-tre-es/2014/Fevereiro/82-anos-da-conquista-do-voto-feminino-no-brasil>. Acesso em: 22 out. 2019.

² BENNETT, Jessica; KOWAL, Mary Robinette. *Why NASA's First All-Woman Spacewalk Made History*. **The New York Times**. 2019. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2019/10/18/science/all-female-spacewalk-nasa.html>. Acesso em: 22 out. 2019.

(2017). Desse modo, este estudo busca comparar o livro *A Demanda do Santo Graal*, pertencente à literatura medieval portuguesa, organizado por Heitor Megale e publicado pela Companhia das Letras em 2008, e uma obra da literatura contemporânea norte-americana, com o livro *As Brumas de Avalon*, de Marion Zimmer Bradley, com tradução de Marina Della Valle e edição e publicação da editora Planeta de 2017. Ambas fazem parte do ciclo arturiano, porém escritas em períodos distintos, com séculos de diferença, e foram a escolha para se averiguar o silêncio ao qual as vozes femininas ainda se submetem.

Para identificar o papel das vozes femininas e as mudanças ocorridas na construção das principais personagens femininas arturianas, o primeiro capítulo apresentará, como base do referencial teórico, a intertextualidade e seus desdobramentos, como a literatura comparada, transformando este estudo em uma arte de investigação literária. Portanto, a literatura comparada tem grande importância nessa pesquisa e é a partir dela que nosso estudo será realizado. O segundo capítulo apresentará a análise da comparação das vozes femininas ocultadas entre as obras analisadas e como, a partir de estudos da paródia e ironia, essas vozes se correlacionam. Desse modo, o terceiro e último capítulo analisará e comparará as principais personagens arturianas, Morgana e Genevra, a fim de elaborar correspondências e contrastes criados a partir das muitas construções entre essas personagens.

As cenas comparadas entre as distintas vozes femininas arturianas, criadas a partir de períodos tão diferentes, são importantes para a nossa investigação. Entretanto, o ensurdecimento dessas vozes, ou seja, a construção do que não foi dito e suas transformações ao longo de dois períodos que serão aqui estudados também constituem base na elaboração deste estudo.

Campbell (2015) afirma que, atualmente, vive-se em queda livre, no sentido de que modelos deixaram de ser catalogados como leis para serem criados por cada ser humano, que, sendo único, segue um caminho próprio. Contudo, até chegar a esse instante, um longo caminho foi percorrido e, para entendermos como se chegou até aqui, é necessário revisitar o antigo e o comparar com o novo.

Desde muito antes de Lilith e Eva e dos mitos gregos, a literatura, mesmo que oral, assessorou na composição de modelos a serem seguidos, e a literatura arturiana esteve presente em diversos períodos. A escolha dessas duas obras para investigação das vozes femininas contempla a representação dos arquétipos femininos em cada obra arturiana, assim como a sua propagação ao redor do mundo.

A Demanda do Santo Graal portuguesa, uma das únicas escritas arturianas do período medieval a que se pode ter acesso, considerada parte do cânone literário arturiano, é conhecida

como modelo de cristianização do período medieval e está presente na literatura desde o século XII (MEGALE, 2008). Em *As Brumas de Avalon*, encontra-se outro modelo de arquétipo feminino, buscando as origens da Deusa Mãe e seu infinito poder em moldar destinos. A obra contemporânea, diferentemente dos moldes cristãos empregados pelo cânone português, entrega a famosa história arturiana contada pela visão de Morgana, irmã de Rei Artur. Assim, neste estudo, observa-se como as construções dos arquétipos femininos arturianos foram realizados e transformados ao longo do tempo, desde as construções como modelos de mulher idealizados pela religião cristã até o momento em que foi possível a criação de moldes libertários femininos, destrancando fechaduras para que outras histórias com personagens principais femininas em obras demarcadas pelo poder masculino, sejam possíveis.

2 ABORDAGEM TEÓRICA UTILIZADA NA PESQUISA

“todo texto, escreve ele, é um tecido novo de citações passadas”.

Samoyault (2008, p.23)

Neste primeiro capítulo, a pesquisa retoma as principais ideias de duas obras literárias, cernes desta pesquisa, *As Brumas de Avalon* (2017) e a obra canônica *A Demanda do Santo Graal* (2008), assim como mostra as características da época de cada obra estudada e a estrutura metodológica utilizada para estudo e pesquisa de comparação aprofundados na promoção desta pesquisa com o objetivo de discutir teoricamente o tema apresentado.

2.1 Estrutura Metodológica

Para a realização desta pesquisa foi utilizada como base metodológica a intertextualidade, principalmente em relação ao desdobramento da literatura comparada e da paródia, na análise das duas obras arturianas acima citadas. Em razão de confrontar as duas obras literárias, a Literatura Comparada introduz-se neste estudo, pois seu entendimento vai além da simples comparação e adentra em uma arte de investigação literária.

Assim como Carvalhal (2006, p.74) esclarece, a literatura comparada é um interrogar específico e interacionista dos textos literários com suas formas culturais e artísticas, visto que, como observado na pesquisa da mesma autora, há sempre uma transferência de ideias desenrolando-se em um emprestar-se contínuo. Ainda na mesma obra, a autora observa que o comparativista é uma espécie de fiscal dentro de um intercâmbio literário, investigando as relações textuais que ocorrem entre as obras. A literatura comparada ainda é elucidada como

um elemento, retirado de seu contexto original para integrar outro contexto, já não pode ser considerado idêntico. A sua inserção em novo sistema altera sua própria natureza, pois aí exerce outra função [...] ela o faz considerar não mais apenas o elemento em si, mas a função que ele exerce em cada contexto. (CARVALHAL, 2006, p. 47).

Pode-se considerar, portanto, que todo texto é a transformação e a filtração de outro texto, absorvendo seu contexto original e concedendo um novo enquadramento, uma nova voz, de maneira que, ao se inserir um contexto original dando nova aparência, se reescreve a obra no seu próprio tempo e lhe atribui, com este deslocamento, um novo sentido. Essa nova percepção atribuída se dá a partir da comparação de duas ou de mais obras, relacionando-as à ideia de memória, traços constituintes da intertextualidade. Para Samoyault (2008, p. 47), “a

literatura se escreve com a lembrança daquilo que é, daquilo que foi”, e não há cenário em que um texto se encontre sozinho, pois ele é sempre um assalto consciente a uma palavra ou a uma ideia, no discernimento de troca, de influência entre obras.

Essa dependência intertextual que permite o comparativismo é designada como uma “transposição de um (ou de vários) sistema(s) de signos em um outro” (KRISTEVA apud SAMOYAULT, 2008, p.17). A autora também aponta que a noção de intertextualidade deve ser constituída de textos com plurissignificações e dos “fenômenos de rede, de correspondência, de conexão” (SAMOYAULT, 2008, p.42). A análise surge, então, das relações entre dois textos literários, em um dos quais há transformação, remodelação e representação. Esse relacionamento entre textos define-se no modo como um deriva do outro, tal como se qualifica, parcialmente, a paródia.

No entanto, para se conceituar a paródia é preciso ir além das definições dos dicionários, que culminam na depreciação da palavra. A relação entre dois textos em que se instaura a paródia é “uma confrontação estilística, uma recodificação moderna que estabelece a diferença no coração da semelhança” (HUTCHEON, 1985, p.19). Portanto, a paródia não se delimita a apenas uma definição; ela pode partir do ridículo, intitulada por Hutcheon (1985) de riso ridicularizador, ao qual a paródia é muitas vezes associada gratuitamente, mas, ao mesmo tempo, ao passar pelo poder transformador e pela criação de novos sentidos, a paródia é também considerada uma crítica séria.

A paródia, ainda, pode ser considerada pela autora como um dialogismo textual e encontra uma conexão com o pastiche, o plágio e a citação, pois compartilha do mesmo núcleo: a correlação entre textos. Contudo, diferencia-se, pois sua correspondência pode ser tanto seguir as normas e ser conservadora, como também provocar o leitor e ser revolucionária, transformando-se em uma “repetição com diferença” (idem, p.48). Para Hutcheon, a paródia ainda é:

uma síntese bitextual [...] pode dizer-se que a paródia se assemelha à metáfora. Ambas exigem que o decodificador construa um segundo sentido através de interferências acerca de afirmações superficiais e complementa o primeiro plano com o conhecimento e reconhecimento de um contexto em fundo. (HUTCHEON, 1985, p.50).

Essa relação dual entre textos só é criada pelos leitores. Para a teórica, o texto em si não é nada se não houver quem o interprete, o decodifique. Assim, sem um leitor implícito, os textos são apenas significantes sem qualquer significado. Essa comparação realizada pelo receptor, neste caso, aquele que lê, que recebe a obra literária, ocorre também por uma camada que o precede, o contexto. A comparação entre obras não necessariamente precisa abdicar do

histórico. Ao contrário, o contexto pode ser visto também como uma base teórica. Desse modo, olhar para o passado, voltando-se para a História, no âmbito social, cultural e político, torna-se essencial no interior da investigação comparativa.

2.2 Características das épocas

O vasto repertório de canções, mitos, lendas e histórias que envolvem o reino arturiano e seus personagens perpassou por diversos países e, por consequência, diversas culturas, que passaram por variados prismas temporais. Por conta desse amplo mundo literário arturiano, as obras analisadas por esta pesquisa estão presentes em duas épocas distintas. Em *A Demanda do Santo Graal* (2008), encontra-se uma Portugal medieval, envolta por uma ditadura cristianizada, em um contexto imerso na institucionalizada Cavalaria, ao passo que, em *As Brumas de Avalon* (2017), em sua primeira publicação, encontra-se um contexto de escrita dos anos finais de 1970, rodeada por olhares femininos que começam a emergir, no país da Liberdade, com uma mulher como protagonista de uma história conhecida por seu aspecto masculino.

Dessa forma, percebe-se que a literatura pode reutilizar símbolos de períodos que ela aborda de maneira intertextual. Assim, é de interesse desta pesquisa abordar os diferentes contextos em que as obras estudadas foram criadas, pois, para se investigar a construção dos personagens femininos, assim como as diferenças e semelhanças tanto nas vozes como em seus silêncios, requer-se um breve olhar no interior das características dos períodos estipulados pelas obras a serem analisadas.

2.2.1 Pós-modernismo

As Brumas de Avalon, quadrilogia que contém sua primeira publicação nos Estados Unidos em 1982, adentra-se em um período literário ainda em vigor, portanto, ainda passível de mudanças em seus conceitos e regras. Apesar de difícil conceituação, o pós-modernismo e sua busca pela metamorfose se encaixam na obra inspirada pelas lendas arturianas, assim como essa mesma obra só pôde ser escrita devido à urgência de mudanças pedida pelo contexto do período literário. Desse modo, o pós-modernismo, por uma condição temporal ainda em vigência, constitui-se em conceitos teóricos e estéticos frágeis, apresentando um entendimento unânime em poucos aspectos. Dentre eles, pode-se destacar o seu nascimento, compreendido por ocorrer após a Segunda Guerra Mundial.

Leyla Perrone-Moisés (1998) observa o fato de que a palavra “pós-moderno” indica um estado de transformações, desde a ciência até as artes e a literatura, e que pode ser observada a partir do século XIX. Assim, por ter características atreladas à heterogeneidade e à transição de regras, a definição deste período também é múltipla e oscila entre teóricos.

Consequentemente, a dificuldade em se definir o período, além do fato de estar intrincada ao próprio processo de transformação ainda em vigência, está também associada à ocorrência da não dissociação da modernidade, ou seja, o que vem depois é apenas mais uma etapa decorrente do seu antecessor. Como cita Harvey (apud RIBEIRO, 2006, p.15), o pós-moderno é como “uma ruptura radical ou revolta interna do modernismo”, nascendo, assim, em sequência e consequência entre períodos.

Embora os conceitos se alternem, há características comuns pertinentes a muitas obras pós-modernas. Por ter caráter transformador, podemos encontrar a presença da heterogeneidade, assim como, da “diferença, fragmentação, indeterminação, relativismo, desconfiança dos discursos universais, dos metarrelatos totalizantes [...], abandono das utopias artísticas e políticas” (PERRONE-MOISÉS, 1998, p.183). Ao mesclar o contemporâneo e o antigo, com o desejo pela transfiguração, o pós-modernismo abarca a incessante busca pelo novo, pela reescrita de textos para que se adequem ao presente, não de forma a encobrir o passado, mas na construção de um novo futuro para antigas histórias.

Assim, o pós-moderno amplia a voz daqueles que não eram vistos e, ao buscar o novo, busca, também, resgatar antigos personagens, autores e culturas, dando-lhes a devida importância, outrora asfixiadas. Dessa forma, Atroch comenta que

contemporaneamente, o multiculturalismo, ou ‘estudos culturais’, dinamitou os parâmetros de cânone literário, tirando o foco do valor estético das obras, como fito de abrir espaço às pretensas ‘minorias desprivilegiadas’ (mulheres, negros, homossexuais etc) (ATROCH, 2015, p. 1).

Dessa forma, as obras canônicas possuem uma leitura que é simultânea ao passado, não com o intuito de invalidar sua história, mas com a pretensão de revivê-la olhando para o seu futuro, atribuindo novos significados, ampliando contextos e inserindo o que antes não se podia ser notado. Portanto, o pós-moderno não só se apresenta como desafiador, mas também como desmistificador, ao parodiar e questionar o antigo com o intuito de ressignificar valores.

2.2.2 Período Medieval

Antes de *As Brumas de Avalon* (2017) conseguir ampliar a voz das mulheres arturianas inserindo personagens femininas centrais em histórias conhecidas pelos guerreiros e cavaleiros masculinos, houve um tempo em que vozes eram silenciadas em detrimento de regras mais rígidas advindas do grande poder da Igreja e de Roma, no centro da Europa. Esse longo período, denominado de Idade Média, se distribuiu entre o século V e o século XV, de origem no Norte e no Ocidente “bárbaro”, palavra que Lewis (2015) relaciona à civilização da época.

De caráter teológico, a Idade Média é

um período não apenas de autoridade da Igreja, mas de autoridades. Se a cultura medieval é considerada uma resposta ao ambiente, então os elementos desse ambiente aos quais ela respondia com mais vigor eram os manuscritos [...] a Idade Média dependia predominantemente dos livros. (LEWIS, 2015, p.24).

Assim, tanto a oralidade quanto a leitura eram ingredientes importantes para a época, e a literatura tinha grande base na educação moral e social da época medieval. A Igreja, com o grande poder que detinha, não media esforços para disciplinar a sociedade por meio das artes e da literatura. Portanto, o cristianismo é considerado como manifestação cultural da Idade Média. Essa visão teológica é constatada por Le Goff (2009, p. 9), que afirma que “o pensamento do Ocidente medieval realizava-se por meio de um sistema simbólico, a começar pelas constantes correspondências entre o Novo e o Antigo Testamentos”.

Visto que as histórias arturianas nasceram em um tempo anterior à Idade Medieval, os “velhos tempos” tiveram de enfrentar a soberana Igreja de Roma. À vista disso, encontramos no período medieval uma das transformações ocorridas não apenas nas lendas do Rei Artur, mas em inúmeras obras da época. Nesse período, “herói”, termo usado na Antiguidade para personagens que eram fora do comum e que pertenciam à categoria de deuses, modificou-se para designar um novo homem, transformado em “santo” (GOFF, 2009).

Outra renovação ocorreu com o termo da cavalaria, antes designada como referência a guerreiros armados. Na Idade Média europeia, deu-se o surgimento de um novo estamento social, a Cavalaria, com intuito de exacerbar a aristocracia, com base na sociedade dos guerreiros que, heróis, salvavam os pobres e a igreja, combatiam a deslealdade e levavam a paz. Refinadas, as lendas e os mitos ganharam uma aura cristianizada,

por meio de relatos históricos ou lendas, alcançando o status de mitos. Um dos maiores mitos da literatura escrita na época versa sobre o rei Arthur. A figura do rei provavelmente apresenta alguma base histórica. Talvez tenha sido o líder de um clã ou um general no quinto ou sexto século. O *Annales Cambriae*, uma série de anais galeses do século X, se refere à batalha do Monte Badon, em que Arthur teria carregado a cruz de Cristo nos ombros. (MILTON; NETO, 2009, p.30).

Portanto, em decorrência do grande domínio de Roma e da Igreja Católica, diversas obras ganharam uma nova roupagem para serem usadas com a condição de catequizar a sociedade. Desse modo, o período da Idade Medieval é marcado por uma literatura voltada à doutrina cristã, expressando, na linguagem poética, oral e escrita, o cunho religioso como finalidade.

2.3 Breve retomada de *A Demanda do Santo Graal*

As histórias arturianas e seus personagens emblemáticos, como rei Artur, Lancelote, Morgana e Genevra, percorreram o mundo por meio de inúmeros narradores. Em função disso, tanto as literaturas orais, que se perderam na passagem de diversos ciclos narrativos arturianos, como também as escritas, ora por Nennius, Geoffrey of Monmouth ou Chrétien de Troyes e por tantos outros, acabaram por estabelecerem um intercâmbio de visões dentro de um mundo ficcional.

Apesar de extensas, muitas das primeiras histórias escritas se perderam ao longo do caminho, sendo, conforme investigação de Megale (2008), *A Demanda do Santo Graal* portuguesa uma das únicas histórias das grandes séries cíclicas de matéria arturiana, considerada como a parte da segunda prosificação, que ainda permanece com o texto mais acabado, possível de se visitar seu manuscrito na Biblioteca Nacional de Viena, na Áustria. Portanto, nos tópicos a seguir, será destacada brevemente a trajetória das histórias arturianas até seu último ciclo canônico, conhecido como *Post-Vulgata*, da qual *A Demanda do Santo Graal* portuguesa faz parte.

2.3.1 As Histórias Arturianas

Originada nos cânticos orais, grande parte da obra primária do famoso Rei Artur se perdeu com o tempo. De acordo com Abaurre (1993) e Gidlow (2005), uma das primeiras menções escritas que se tem conhecimento ocorreu em um poema galês nomeado *Gododdin* ou *Y Gododdin*, relatando a vida dos bretões. Gidlow apresenta uma tradução de uma das estrofes na qual aparece Artur:

Mais de trezentos dos mais valentes foram mortos,
No meio e nos flancos ele os mandou abaixar
Esplêndido ante o anfitrião, com desejos generosos,
Presenteando cavalos da sua própria tropa em todos os invernos.
Ele trazia corvos negros para comerem perto da muralha
Da cidade, embora não fosse Arthur:

Dos homens, estava entre os mais poderosos,
Ante a cerca de amieiro estava Guaurthur. (Gidlow, 2005, p.26).

Nos poemas, Artur ainda não é mencionado como o rei de Camelot, mas “o que se pode concluir é a sua excelência como guerreiro dado que, ao exaltar a bravura do guerreiro gaulês, o autor preocupa-se em ressaltar que ele não era Artur” (ABAURRE, 1993, p.16). De acordo com Gidlow (2005), *Y Goddodin* não possui uma data exata de escrita, mas supõe-se que tenha sido por volta de 500 d.C.

Uma das investigações feitas pelo mesmo autor que confirma *Y Goddodin* como um original arturiano é a observação quanto às rimas, já que, no original galês, todos os últimos quatros versos rimam com Artur, tornando-se impossível ter sofrido alterações tardiamente. Por ter sua origem em cantos orais galeses, muitas histórias arturianas foram remodeladas, mutiladas e narradas por diversos autores diferentes. No entanto, algumas obras, mesmo que hoje se encontrem muito incompletas, têm um papel importante no caminho que trouxe ao que o Rei Artur de Camelot é conhecido nos dias de hoje.

Uma dessas histórias consagradas é a *Historia Brittorum*, de origem ora desconhecida, ora reservada, com uma boa parcela dos escritos à autoria de Nennius. Ela tem sua versão mais antiga no *Manuscrito Harleiano 3859* e, nela, encontram-se os primeiros indícios de Artur tal como é reconhecido o lendário personagem, como a

introdução de Utherpendragon como terceiro filho de Constantino e irmão de Ambrosius. Como se verá mais adiante, o aspecto mais importante do destino de Uther não é o fato de ele se tornar rei da Bretanha, mas sim a concepção de Arthur, fruto de sua união com Ygerna, esposa do duque da Cornualha. (ABAURRE, 1993, p. 19).

Ao passar da poesia para a prosa, já na Idade Média, a literatura arturiana ganha amplitude. A Igreja, utilizando-se da narrativa para garantir credibilidade às histórias fantasiosas, começa a dominar a escrita arturiana. Conforme cita Mongelli (2018), entre os anos 1225 e 1235, é originado um dos ciclos mais famosos das histórias de Artur, denominada de Vulgata,

composto de cinco títulos que passaram à posteridade também como *Lancelot-Graal*, sugerindo a evidente articulação entre o Graal e a história dos amores proibidos de Lancelot e Guinevere. São eles: *Estoire del Saint Graal* (retoma o Joseph de Boron); *Estoire de Merlin* (também assentada em Boron); *Lancelot du Lac* – núcleo e parte mais ampla do ciclo; *Queste del Saint Graal* (confere a Galaaz, e não mais a Perceval, o papel de herói do Graal); *Mort Artu* (é descoberta a traição de Lancelot, dissolve-se a cavalaria arturiana e extermina-se o reino). (MONGELLI, 2018, p. 11).

Nessas obras, encontra-se o Artur, filho de Uther Pendragon com Igraine ou Ygerna, meio-irmão de Morgana e único descendente da linhagem de Pendragon. No reino de Camelot, Artur passa a viver anonimamente até o dia em que lhe é revelado seu real destino, ser Rei de Camelot, enquanto Morgana é levada para ser criada nas terras dos sonhos, famosa ilha de Avalon. Para comprovar sua linhagem real, Artur tira a espada Excalibur de uma pedra, colocada ali pelo Mago Merlin, e à frente de toda corte de Camelot, comprova ser o herdeiro de Uther Pendragon. Já na corte de Camelot, Rei Artur casa-se com a bela Genevra e recebe de presente de casamento uma mesa redonda, chamada de Távola Redonda e muitos cavaleiros para liderar suas batalhas.

Como profetizado por Merlin, o reinado de Artur levou paz para as terras da Bretanha, mesmo que sua meia-irmã Morgana, criada entre as artes da feitiçaria, tentasse usurpar seu trono. Assim, devido às inúmeras batalhas vencidas, seus cavaleiros ganharam notoriedade, como Lancelote, Galvão e Percival. Em meio à paz, há o amor entre rainha Genevra e Lancelote e, fruto desse amor, nasce os desentendimentos e a ruína de Camelot. Guerras começam a surgir e os leais cavaleiros de Artur delatam o romance proibido entre a rainha e seu mais renomado cavaleiro. Devastado, Artur vai à guerra e é morto por Morderete, filho de Morgana. Por fim, Lancelote sai em busca de aventuras atrás de redenção pelos pecados, Genevra finda seus dias em um convento e Morgana leva o corpo de Artur para as ilhas de Avalon, lugar em que ele renascerá para dar novos dias de paz à Bretanha.

Desse modo, é no centro da criação dessas obras que se encontram a Cavalaria já como status social e o herói como homem santo. São apresentadas, no ciclo *Vulgata*, as histórias dos cavaleiros e suas donzelas, “guardados pela figura imponente de um rei que se mantinha no centro dos acontecimentos” (ABAURRE, 1993, p. 27), além do amor cortês, apresentado na história de Lancelote e Genevra. O famoso cavaleiro de Artur se encontra entre a dualidade de ser Cavaleiro leal e santo e se entregar aos pecaminosos encantos da rainha Genevra.

Em 1250, uma condensada história arturiana, considerada *Post-Vulgata*, composta por três títulos, ganha foco: *Estoire del Saint Graal*, *Merlin* e *Quest del Saint Graal*. Os títulos, tanto do ciclo *Vulgata* quanto do *Post-Vulgata*, não obtiveram no Brasil uma edição, dado que, conforme aponta Megale (2008), os textos originais não apresentam o texto integral. Desse modo, *A Demanda do Santo Graal* portuguesa, escrita após o ciclo *Post-Vulgata*, como resultado de uma adaptação dos textos franceses, consolida em Portugal a novela de cavalaria. Massaud Moisés (2013) explica que

na biblioteca de D. Duarte (1391-1438) existiam exemplares de novelas como *Tristão*, o *Livro de Galaaz*, o *Mago Merlin* [...] das novelas que então circularam, somente permaneceram as seguintes: *Historia de Merlin*, *José de Arimateia* e [...] *A Demanda do Santo Graal*, corresponde, assim, à terceira parte da trilogia (MOISÉS, 2013, p.34).

Irene Nunes (2005), organizadora da versão de *A Demanda do Santo Graal* portuguesa com transcrição mais fiel ao galego-português medieval, apresenta a obra ms. 2594 da Biblioteca Nacional de Viena, uma das bases de tradução usadas por Heitor Megale, organizador da edição analisada nesta pesquisa. Emprestado microfilme com o manuscrito da obra medieval, Nunes (2005, p.11) aponta que o pergaminho arturiano possui “202 fólios de 297mm x 222mm” e a evidência de ao menos sete copistas diferentes nas interferências do pergaminho. Além dessas observações, Nunes ainda apresenta o debate de propriedade do pergaminho, entre Portugal e Espanha, atestando que a linguagem, pontuações e a influência francesa nos elementos linguísticos, apontam para uma obra com características mais versadas para a língua portuguesa.

Assim, a literatura portuguesa medieval não só conheceu as obras arturianas no seu íntimo, como também preservam o de mais original da matéria arturiana com a adaptação de *A Demanda do Santo Graal* para o português arcaico medieval. A obra, ainda, pode ser considerada como uma reação da Igreja Católica ao desvirtuamento da Cavalaria e à condenação do pecados, observados pelas aventuras de Lancelote em busca do Graal que, ao ceder às tentações pecaminosas da Rainha Genevra, depõe do posto de herói santo, repassando a linhagem santificada ao seu filho Galaaz, verdadeiro herói em *A Demanda do Santo Graal*. Por ser o texto mais acabado da série cíclica arturiana, *A Demanda do Santo Graal* não só se consolidou em Portugal como ficou reconhecida no mundo como parte do cânone arturiano.

2.3.2 A Demanda do Santo Graal (2008)

De origem portuguesa, é nas aventuras cavaleirescas de *A Demanda do Santo Graal* portuguesa que primeiro encontramos, em véspera de Pentecostes, os cavaleiros de Artur à espera de um viajante misterioso, profetizado por Merlin a ser o cavaleiro predestinado. Surge Galaaz, filho de Lancelote, de alta linhagem que remete a Rei Davi e José de Arimateia, ofusca a grandeza do pai e comprova a profecia com a retirada da espada que estava inserida em uma pedra, vindo a ser o cavaleiro profetizado.

Reunidos, os cavaleiros da tábola redonda presenciam uma luz mística junto com o alimento do Graal e, extasiados, partem para inúmeras aventuras em busca do cálice sagrado para, somente assim, devolverem os dias de glória a Camelot. É em torno dessas aventuras que

Lancelote, Galvão e Percival são colocados à prova como cavaleiros, não como lealdade a um rei, mas como heróis inabaláveis diante dos pecados do mundo. O único cavaleiro profetizado como herói perfeito é Galaaz, considerado como servo de Deus e o puro dos puros: quando é posto à prova em uma de suas aventuras, sobressai-se ileso, enquanto seu pai, Lancelote, cai nos pecados carnis indo ao encontro do amor de sua rainha.

É também nos pequenos capítulos destinados aos cavaleiros que encontramos a rainha de Artur, Genevra, como a rainha que incita o pecado ao fiel cavaleiro Lancelote; Morgana, como a bruxa má; Morderete, como filho de Morgana, e a decadência de Lancelote, com a revelação de sua traição até a morte de Artur, morto por Morderete e entregue à Morgana para voltar aos cuidados pagãos. A história tem seu derradeiro final com a morte dos cavaleiros, a rendição de Lancelote, dedicando seu serviço apenas a Deus, o desmoronamento de Camelot e a continuação das tarefas religiosas concebida aos eremitas ao serviço de Deus.

2.4 Breve retomada de *As Brumas de Avalon* (2017)

O *Ciclo de Avalon*, criado pela escritora norte-americana Marion Zimmer Bradley é composto, em ordem de leitura, por: *A Queda de Atlântida* (1991), *Os Ancestrais de Avalon* (2004), *A Espada de Avalon* (2009), *Os Corvos de Avalon* (2007), *A Casa da Floresta* (1994), *A Senhora de Avalon* (1997) e, por último, *As Brumas de Avalon* (1982). A última obra do *Ciclo de Avalon*, narrado apenas por vozes de mulheres, torna-se importante pelo destaque feminino com que apresenta a história arturiana. *As Brumas de Avalon*, cuja primeira publicação ocorre nos Estados Unidos em 1982, divide-se em uma quadrilogia composta por: *A Senhora da Magia* (1982), *A Grande Rainha* (1982), *O Gamo Rei* (1982) e *O Prisioneiro da Árvore* (1982).

Assim, escrito em um período literário nomeado de pós-modernismo, em que a diversidade, a multiculturalidade e as minorias ganham o poder de ampliarem sua voz, *As Brumas de Avalon* conquista a notoriedade e difunde a representatividade feminina em obras de aventuras e fantasias, que até hoje são reconhecidas pelos seus personagens heroicos masculinos, como Frodo de *O Senhor dos Anéis* ou até mesmo em obras mais recentes como a saga *Harry Potter* de J. K. Rowling, concedendo às mulheres apenas papéis secundários, muitas vezes de simples ajudantes nas famosas tramas fictícias. *As Brumas de Avalon*, na contramão das conhecidas jornadas dos heróis literários, relata, do início ao fim, as conhecidas histórias de personagens que viveram em Camelot e Avalon, pelas vozes das mulheres arturianas, que não apenas participaram como também influenciaram o destino do lendário Rei Artur.

Marion Zimmer Bradley, ao mesmo tempo em que cria uma releitura da história arturiana e, ainda, dá-lhe legado, recebe denúncias graves que envolvem toda a sua vida pessoal. Portanto, no tópico a seguir, será apresentada a relevância da teoria da Morte do Autor, de Roland Barthes, assim como um sucinto olhar pelos quatro livros que integram *As Brumas de Avalon*.

2.4.1 A autora e a tese da morte do autor

O livro, a partir do momento em que é apresentado ao mundo, deixa de ser propriedade de um único criador para ganhar inúmeros criadores, os leitores. Entretanto, sua identidade insiste em ser delegada ao sujeito denominado de autor. O conceito da simbologia que abarca a palavra “autor” modificou-se conforme os períodos vividos pela sociedade, sendo transformado e influenciado por fatores sociais, políticos e culturais. Foucault (2002), no texto *O que é um Autor?* apresenta uma discussão historicista de como, com o passar dos séculos, a figura do autor foi se embrenhando e fazendo parte da vida de suas próprias obras até o momento em que não se é mais possível falar em uma obra sem lhe atestar a identidade de seu autor.

Até o início da Idade Média, os textos que eram circulados conquistavam seu valor sem que qualquer identidade pessoal lhes fossem atribuídas. Conforme explica Foucault (2002), é a partir do final do século XVIII e começo do século XIX que o termo de direitos autorais começa a emergir e, com ele, a importância da identidade e da assinatura de um sujeito perante suas obras. Isso advém do poder da Igreja na época e da caça aos textos considerados seus inimigos. Dessa forma, as autoridades religiosas e políticas tornaram-se responsáveis pela designação de autores como forma de controle da circulação de textos.

A partir de então, a figura do autor começa a estar intrinsecamente ligada às obras, até que as primeiras perguntas ao se ler um texto não se preocupavam em responder quais valores eram possíveis de se encontrar nas obras lidas, mas sim, qual a sua origem, quem o escreveu, deixando claro que a voz por trás de uma obra era mais importante do que a voz da própria linguagem. Quando se inicia o período do modernismo, a figura do autor começa a ser questionada. Barthes, em sua tese *Morte do Autor* atesta que

a imagem da literatura que podemos encontrar na cultura corrente é tiranicamente centrada no autor, na sua pessoa, na sua história, nos seus gostos, nas suas paixões; a crítica consiste ainda, a maior parte das vezes, em dizer que a obra de Baudelaire é o falhanço do homem Baudelaire, que a de Van Gogh é a sua loucura, a de Tchaikowski o seu vício: a explicação da obra é sempre procurada do lado de quem a produziu, como se, através da alegoria mais ou menos transparente da ficção, fosse sempre afinal

a voz de uma só e mesma pessoa, o autor, que nos entregasse a sua ‘confidência’.
(BARTHES, 1967, p.1).

Assim, contestando o poder do autor e concedendo independência às obras, Barthes alega que a verdadeira voz se encontra não em quem a assinou, mas em sua própria linguagem. Para Foucault (2002), o desaparecimento do autor levanta questionamentos mais complexos, mas ele concorda que o sujeito autor deve ser desvinculado daquele cuja função é ser escritor. Intitulando de “função autor”, Foucault destaca os vários “eus” do mesmo indivíduo e quais envoltórios eles possuem dentro da linguagem.

Desse modo, uma obra fictícia não representa a voz individual de um único sujeito com seus dilemas pessoais, à maneira de analisá-la sob a perspectiva biográfica, quando esta não tem uma razão por se envolver em um texto literário, é desprestigiar uma obra literária. Portanto, é preciso cortar o cordão umbilical envolvido entre o autor criador e o autor pessoa para que a verdadeira essência da obra seja apresentada.

Isto posto, é de relevância expor brevemente a vida da autora, como indivíduo, assim como a denúncia que se espalhou nos jornais norte-americanos em julho de 2014, delatando o nome da autora com o envolvimento de violência sexual, para que seja possível identificar a autora como pessoa e a autora como criadora – esse segundo, como elemento textual. Marion Zimmer Bradley nasceu no estado de Nova Iorque, Estados Unidos, em 1930, e faleceu em 1999. Sua obra de maior sucesso, *As Brumas de Avalon*, foi publicada em 1982 e recebeu o prêmio *Locus Award*, em 1984, na categoria Melhor Romance de Fantasia³. Moira Greyland, filha de Bradley, relatou em 2014, 14 anos após a morte de sua mãe, os abusos que sofria dos pais. Em um relato, primeiramente para um blog, a filha denuncia os horrores a qual viveu dos três aos doze anos e argumenta que expôs tardiamente os abusos por medo da repressão que sofreria pelos fãs de sua mãe. O marido de Bradley faleceu em 1993 na prisão, sendo sua primeira prisão com denúncias de abusos sexuais ainda quando tinha 18 anos. A denúncia, então, tomou conta dos jornais mundiais, sendo publicada pelo *The Guardian*⁴ ainda em 2014.

Portanto, observamos que a mulher que cometeu abusos contra os próprios filhos e os silenciou durante anos é a mesma que ampliou as vozes femininas em uma obra de cunho feminista e que, por meio dela, motivou as mulheres a não aceitarem abuso de ordem alguma. Bradley, como pessoa, cometeu um crime duplamente hediondo, porém, como autora criadora,

³ Retirado do livro: BRADLEY, M. Z. **As Brumas de Avalon**. Tradução de Marina Della Valle. São Paulo: Editora Planeta, 2017.

⁴ *SFF community reeling after Marion Zimmer Bradley's daughter accuses her of abuse*. **The Guardian**, 2014. Disponível em: <https://www.theguardian.com/books/2014/jun/27/sff-community-marion-zimmer-bradley-daughter-accuses-abuse>. Acesso em: 24 maio 2019.

ainda é considerada um dos mais relevantes nomes da literatura contemporânea feminista norte-americana. Por conseguinte, sua biografia não é relevante para esta pesquisa, uma vez que, conforme afirmado por Barthes (1967) e Foucault (2002), é necessário eliminar o autor como sujeito pessoal para que a obra seja legitimamente assimilada.

Desse modo, a noção de linguagem deve ser caracterizada como impessoal e anônima e sua análise dedicada do texto para o texto, compreendendo os aspectos que o compõem, intrínsecos e extrínsecos, sendo que, aqui, o autor concerne apenas àquele “‘sujeito’ no sentido gramatical ou linguístico, um ser de papel, não uma ‘pessoa’ no sentido psicológico” (COMPAGNON, 2010, p.50).

Conforme Foucault (2002, p. 267) afirma, “tomei emprestado de Beckett: que importa quem fala?”, pois, quando uma obra ficcional é exposta para além de uma caderneta pessoal, ela adquire multiplicidade de sentidos e ganha vida nas mãos de um leitor, que, ao nascer, decreta a morte de autor. Assim, com o desaparecimento da voz pessoal do autor, a obra surge assumindo sua própria importância.

2.4.2 A Quadrilogia de Avalon

Dividido em quatro livros, *As Brumas de Avalon* (1982) é constituído pela voz das mulheres do arco das obras arturianas. O narrador onisciente seletivo múltiplo varia entre as personagens que compõem o elenco das lendas do Rei Artur, mas deixa claro que a voz principal da trama é a de Morgana, irmã daquele que detém a Excalibur.

É ela que possui a narração em primeira pessoa selecionada em pontos diferenciados da trama, também estando presente no seu início, no desenvolvimento do enredo e sendo a voz do final. Por meio da voz de Morgana na história, outras personagens ganham foco no decorrer dos quatro livros.

O primeiro livro, *A Senhora da Magia* (1982), tem, no seu eixo central, a história de Igraine, mãe tanto do rei prometido como a de Morgana. É a história dela que ganha força no começo da obra. No decorrer da primeira trama, outras vozes aparecem, como a de Viviane, a dama do Lago e irmã de Igraine, que busca Morgana para receber o aprendizado em Avalon.

Neste livro, Viviane constrói toda trama para empregar em eventos futuros: Igraine é manipulada para ter o filho que um dia será o rei prometido e a presença de nomes fortes da matéria arturiana, como Gorlois da Cornualha e Uther Pendragon, são meros personagens secundários. No final da primeira trama, Artur é coroado rei e já possui a lendária Excalibur.

No segundo livro, *A Grande Rainha* (1982), outras vozes femininas aparecem para dar novas perspectivas, como Morgause, tia de Morgana, e Genevra, a personagem que se torna, ao longo do enredo, a rainha, e também a personagem que aparece como contraste aos ideais de Morgana. Nesta segunda parte, é apresentado Mordred, o fatídico filho de Artur e Morgana, junto com a menção aos cavaleiros, a Camelot e à Távola Redonda – presente de casamento do pai de Genevra ao Rei Artur.

Já na terceira parte, *O Gamo Rei* (1982) e quarta, *O Prisioneiro da Árvore* (1982), da história, as perspectivas femininas de Morgana, Genevra, Morgause e Viviane narram o que se passa nos fundos da história do famoso Rei Artur e de sua Camelot. Capítulos de Guinevere começam a se passar apenas nas vésperas de Pentecostes, bem conhecido nas obras arturianas como o início das aventuras cavalleirescas; Morgana começa a ganhar a fama de feiticeira má; Lancelote desorienta-se entre ser o nobre cavaleiro ou o amor da rainha. Por fim, mesclando antigos e novos fatos apresentados aos leitores, a trama retrata as participações femininas, assim como suas interferências e influências que ajudaram a moldar os eventos mais conhecidos das histórias arturianas, das mágicas por meio de sacerdotisas e druidas até a derradeira versão cristã e patriarcal de Rei Arthur e seu profético final.

3 O SILÊNCIO DAS VOZES

"caminhar entre dizer e o não-dizer"

Orlandi, 2007, p.8

Neste presente capítulo, é abordado o tema do silêncio na análise da construção das personagens femininas inseridas em *A Demanda do Santo Graal* em contraste com o apresentado na obra contemporânea, *As Brumas de Avalon*. É assimilado os significados deixados pelas palavras não ditas e as escolhas das palavras ditas para indicar determinados estereótipos construídos pela sociedade em duas épocas diferentes, sendo exemplificadas por duas obras de mesmo tema: o arturiano.

3.1 Morgana, A Bruxa

Antes dos últimos milênios de tradições monoteístas e patriarcais, houve um tempo anterior em que culturas adoravam deusas e a mulher era reconhecida como parte importante de legado na sociedade. Para Campbell (2015), havia duas significativas culturas, a mitologia patriarcal era a respeitada em regiões em que a caça era relevante e o divino masculino reconhecido como seu papel na sociedade, enquanto que nos lugares em que a natureza era adorada, as deusas se sobressaiam e o divino feminino operava-se a partir de sua própria natureza.

Ainda nesse contexto, Campbell afirma que

uma das mais antigas jornadas do herói consignadas em texto - possivelmente anterior ao Gilgamesh - é o mito sumério da descida da deusa do céu, Inanna, ao além-túmulo. A Descida de Inanna foi gravado na forma de poema épico em tabuinhas de argila, datadas de cerca de 1750 a.C., que permaneceram enterradas por cerca de 4.000 anos nas ruínas de Nipur, centro cultural e espiritual da Suméria. (CAMPBELL, 2015, p.119).

Com a lendária personagem arturiana, Morgana, também é possível encontrar vestígios de sua mitologia anterior a própria mitologia de seu irmão. Conhecida por muitos nomes, dentre eles "Morgan, Morven, Morrigna, Morgen, Morgaine, Mor Riorghain, Murgelt" (CÂMARA; MINGO, 2016, p. 83), muitos desses nomes sendo sempre atrelados ao sentido de morgue e morte, Morgana tem seu passado atrelado à mitologia céltica e nem sempre seu nome remeteu-se a uma perspectiva negativa do feminino.

Embora a mitologia celta que permanece nos dias de hoje seja uma profusão de tradições interligadas, é possível encontrar a cultura da adoração à deusa. Martins (2011) explica como a natureza era importante para os mitos célticos e que suas formas de adoração sempre se remetiam a rostos femininos, pois, assim como a natureza, a mulher também tinha sido agraciada com o dom da vida, portanto, passível de ser considerada sagrada e adorada. Não só o feminino na mitologia céltica era considerado como sagrado, como também, as mulheres eram reconhecidas como iguais aos homens. Para a autora, essa confirmação é encontrada no fato de que as mulheres dessa sociedade podiam herdar o governo de seus maridos.

Câmara e Mingo apresentam uma das histórias que podem confirmar o fato de Morgana já ter existido antes de se encontrar como feiticeira má nos mitos arturianos:

Uma das traduções mais comuns de seu nome na Irlanda é *Mohr Righan*, a “Grande Rainha”, a terceira pessoa do trio sagrado que compõe a trindade santa da Deusa Mãe para os povos celtas, ou seja, a velha ou a bruxa, representada pela lua, astro essencialmente feminino, em sua fase minguante (GUTIÉRREZ GARCÍA, 2003). No que a sua descrição concerne, em termos gerais, Morgana compartilha algumas características desta deusa trifuncional, costumeiramente associada à liderança, à fertilidade e às intervenções bélicas. (CÂMARA; MINGO, 2016, p. 84).

Para os povos celtas, a representatividade "velha" de Morgana está relacionada à sabedoria, como os autores mencionam, as palavras "*wisdom*, *wizard* e *witch* pertencem ao mesmo campo semântico" (idem); assim, para a mitologia celta, ser feiticeira era ser sábia. No entanto, com o advento da expansão da Igreja Católica na Europa da Idade Medieval, essas palavras que um dia foram ligadas ao campo semântico de aspectos positivos, tornam-se contrárias. Ainda, nesse aspecto das transformações ocorridas com a personagem de Morgana, Orlandi (2007, p.16) observa o fato da “possibilidade de movimento, de deslocamento de palavras em presença e ausência, [...] um paralelo que mostra ao mesmo tempo uma relação fundamental entre a linguagem e o tempo”.

Campbell apresenta alguma historicidade quanto à passagem da deusa mãe para o Deus monoteísta que tomou conta da Europa:

Depois da destruição de Tera, os micênicos tornaram-se dominantes na esfera grega e assim aconteceu uma mudança de ênfase, passando-se da Deusa Mãe para o deus masculino. Tanto a deusa como deus estavam presentes, mas a Deusa não exercia mais o papel dominante. Desde então, um pouquinho depois de 1500 a.C., começou o declínio dos minoicos, e a cultura das armas de bronze, de orientação masculina, assumiu o poder. (CAMPBELL, 2015, p. 88).

Assim, Morgana faz sua passagem de sábia mulher adorada pelas tribos celtas para a bruxa ardilosa, tendo sua origem pessimista nos escritos de Geoffrey de Monmouth, em *Vita Merlini*.

Para Orlandi (2007), essas transformações acontecem não só com a personagem de Morgana, mas com a linguagem e estão intrinsecamente ligadas a seu tempo, pois há um processo na manifestação e no encadeamento de palavras que, unindo-se com a investigação de um leitor, fazem-se um entendimento e uma dimensão do que a autora chama de “não dito”.

Dessa forma, seguindo o ritmo determinante de catequizar a sociedade, *A Demanda do Santo Graal* segue os passos de *Vita Merlini* e institui a personagem de Morgana como irmã maquiavélica de Rei Artur. Na cadência de impor uma ideologia cristã, é possível observar que a influência da Igreja Católica na literatura arturiana apresenta características apontadas pela autora, quando

A ideologia se produz justamente no ponto de encontro da materialidade da língua com a materialidade da história. Como o discurso é o lugar desse encontro, é no discurso (materialidade específica da ideologia) que melhor podemos observar esse ponto de articulação. (ORLANDI, 2007, p. 13).

Portanto, de sábia e independente personagem lendária, Morgana é apresentada pela primeira vez na demanda portuguesa, no Capítulo V, Galvão e a Donzela, mencionada em um diálogo em que o rei pede a seu sobrinho e cavaleiro que não vá à demanda:

Senhor, não deveis acreditar no que vos disserem. Sabei que tudo é encantamento e chufa a maior que vistes, tempo há. Não vos lembra quando vistes a rainha Morgana e toda sua companhia tornada em pedra? E por isso não deveis crer nisto. (MEGALE, 2008, p. 40).

Morgana, em *A Demanda do Santo Graal*, é citada 21 vezes, uma das poucas personagens femininas a ganharem identidade com um nome próprio e memorável e, ao mesmo tempo, apresentando aspectos malignos do poder feminino. Assim, *A Demanda do Santo Graal* cala a voz da bruxa sábia e, no lugar, entrega uma voz feminina perniciososa, como podemos encontrar no trecho em que é apresentado os sonhos de Lancelote:

Depois desta visão, viu outra muito maravilhosa, que lhe parecia que via diante de si Morgana, irmã de rei Artur, muito feia e muito espantosa, tanto que bem lhe parecia que então saíra do inferno; e não trazia vestimenta nenhuma do mundo, fora uma pele de lobo que a cobria muito mal. Ela gemia tão doridamente, como se estivesse ferida. E Lancelote, que bem a conhecia por Morgana, olhou-a e viu que andavam em sua companhia mais de mil diabos e cada um punha a mão nela para a pegar melhor. (MEGALE, 2008, p.204-205).

Nesse trecho, é possível encontrar determinadas palavras que apresentam o estereótipo determinante da mulher na visão do período da Idade Média, Morgana, conhecida como mulher independente e liberta de costumes regrados, é apresentada com "pele de lobo" cujo significado para cultura europeia remete ao aspecto infernal, “é a capa de pele de lobo de que se reveste Hades, o senhor dos Infernos” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1988, p. 556), além de estar "em sua companhia mais de mil diabos", que mantém a representação de mulher demoníaca. Desse modo, não só o campo semântico das palavras relacionados à personagem de Morgana a caracterizam, como também o que não se foi dito ajuda na fixação da imagem do feminino que os padrões do período medieval impuseram às mulheres.

Essa política do silenciamento é apresentada por Orlandi (2007), e observa-se o fato de que há um processo de produção o qual ao mesmo tempo que dá significados ao que se diz, também apresenta sentidos no não dizer. Para a autora, ao se analisar as construções do imaginário na produção de sentidos, também há vazão para se considerar o sentido dos silêncios das palavras. Esse “silêncio significante” que Orlandi (2007, p. 15) analisa pode ser encontrado no modo de construção da personagem de Morgana em *A Demanda do Santo Graal*.

Nesse aspecto, a autora aborda

a política do silêncio. Isto é, o silenciamento. Aí entra toda a questão do ‘tomar’ a palavra, ‘tirar’ a palavra, obrigar a dizer, fazer calar, silenciar etc. Em face dessa sua dimensão política, o silêncio pode ser considerado tanto parte da retórica da dominação (a da opressão) como de sua contrapartida, a retórica do oprimido. (ORLANDI, 2007, p. 19).

Entre as 21 menções de Morgana na demanda portuguesa, dois capítulos chamam a atenção por concentrarem sua identidade: Capítulo XXVIII, “Sonhos de Lancelote”, com quatro menções, e Capítulo XL, “Galvão e seus irmãos em casa de sua tia Morgana”, com sete menções.

O capítulo dos sonhos de Lancelote apresenta Morgana como a mulher má com pele de lobo que leva Lancelote a confrontar com seus pecados de desonra por amar a rainha de seu suserano, enquanto que no capítulo que aparece as aventuras de Galvão, Morgana é apresentada em sua própria casa, lugar que aprisionou Lancelote até ele confessar sua grande desonra enquanto cavaleiro: trair seu próprio rei. Nesses dois capítulos, Morgana é ligada a palavras de feitiçaria e maldade, como no trecho em que Lancelote é guiado por Morgana até o inferno:

Assim como Morgana o mandava, assim o faziam eles e o seguravam e iam com ele muito depressa e levavam-no a um vale muito fundo e muito escuro e muito negro e onde não havia luz a não ser um pouco. E naquele vale havia tantos choros e muitas lágrimas que não se podia ouvir nada, que lá jogassem, voltar-se, e ouvia mais de cem

mil vozes que diziam todas juntas: "Ai, ai, infelizes! Ai, infelizes! Por que merecemos nós ver esta grande mesquinhez e esta grande infelicidade e tão grande dor que ultrapassa todas as dores!" E Lancelote, que estas vozes tão doloridas ouvia [...] (MEGALE, 2008, p. 205).

Também no trecho em que Galvão e outros cavaleiros são guiados por Morgana até sua casa, as palavras seguintes à casa de Morgana aparecem:

E eles agradeceram muito, e ela lhes fez dar cavalos, e cavalgaram logo e chegaram à hora de terça à casa de Morgana, onde Lancelote ficou preso dois invernos e um verão. (MEGALE, 2008, p. 269).

Desse modo, o que não é dito em palavras também está presente para compor a personagem, a escolha da semântica apresentada para construir a personagem de Morgana infere à negatividade, ao pecado e à maldade, assim como seu silêncio também o faz. Observa-se, então, a divisão da fala no processo de silenciamento apresentado por Orlandi (2007), Morgana é mencionada 21 vezes, enquanto que rei Artur o é 349 e Lancelote 487 vezes. Desse modo,

A fala divide o silêncio. Organiza-o. O silêncio é disperso, e a fala é voltada para a unicidade e as entidades discretas. Formas. Segmentos visíveis e funcionais que tornam a significação calculável. (ORLANDI, 2007, p. 20).

Assim como Noguera (2017) observa o fato de Lilith, por não seguir o padrão estipulado e criado para a mulher, caiu em desgraça, Morgana também tem seu papel feminino, não só invalidado, como também relacionado aos pecados do inferno. A retomada da origem de Morgana com olhos mais positivos e voltados à mulher sábia e reverenciada apenas ocorre no período pós-moderno. Campbell (2015) analisa o renascimento do poder feminino e apresenta:

A nossa é uma época muito interessante: não há modelos para nada do que está acontecendo. Tudo está mudando, mesmo a lei da selva masculina. É um tempo de queda livre para dentro do futuro, e cada um ou cada uma deve criar o seu próprio caminho. Os modelos antigos não estão funcionando, os novos não apareceram ainda. De fato, nós mesmos é que estamos modelando o novo segundo a forma de nossas vidas interessantes. E esse é o sentido (em termos mitológicos) do desafio atual: somos os 'ancestrais' do porvir, os genitores desavisados de seus mitos fundantes, modelos míticos que inspirarão vidas futuras. Num sentido muito concreto, portanto, este é o momento de criação [...] por assim dizer, dos odres novos para um novo e inebriante vinho – do qual já estamos provando as primícias. (CAMPBELL, 2015, p. 18).

Virginia Woolf (2014) comenta também sobre os modelos construídos por diferentes épocas e dá o exemplo de uma suposta irmã de Shakespeare. Para a autora, seria impossível em épocas remotas haver a possibilidade de que uma irmã de Shakespeare, ou qualquer outra

mulher, possuísse qualquer dom que lhe deixasse famosa, não porque ela não seria capaz, mas, sim, porque os contextos vividos pelas mulheres da época não lhes deixavam ser ouvidas. Assim, com um novo período, a personagem de Morgana renasceu, e dos sentidos silenciosos entre as palavras, a quadrilogia de *As Brumas de Avalon* possibilitou a ampliação da voz de uma personagem que havia sido calada e deturpada. De sábia à profana, *As Brumas de Avalon* resgata o silenciamento da personagem de Morgana provocado por uma época marcada por verdades absolutas provenientes de um deus patriarcal e a transforma em uma voz indispensável por dentro de um caminho já conhecido dos mitos arturianos.

3.2 Genevra, A Rainha

Diferente de Morgana, que tinha uma passagem histórica-mitológica anterior às histórias de Rei Artur, Genevra é personagem fruto dessa mitologia arturiana, porém, mesmo fazendo apenas parte dos eventos de Camelot, a personagem sofreu, dentro da própria mitologia, inúmeras modificações. Entre as diferenças presentes em cada história, seja do ciclo *Vulgata* ou *Post-Vulgata*, há algumas relações que não se modificam na estrutura da personagem, a primeira é o fato de que Genevra sempre aparece como rainha, casada com o grande Rei Artur, e a segunda é o amor cortês que a acompanha entre as inúmeras histórias, levando consigo o peso de ser não só sua própria condenação, mas a condenação de um dos principais cavaleiros da corte de Camelot: Lancelote.

Essa relação amorosa entre Genevra e Lancelote tem forte presença marcada, ora para fundamentar a posição de cavalaria, como amor cortês, com sentido positivo, ora como fato que leva à destruição do reinado de Artur, encontrado em *A Demanda do Santo Graal*. O amor entre a rainha e o mais fiel cavaleiro do rei foi tentado a não existir, nas histórias de Howard Pyle, por exemplo, a relação amorosa é fatalmente cortada, o que, de acordo com Mongelli (2018), deturpa o sentido central da existência de Genevra nas histórias, pois

Guinevere e Lancelot viveram os mais céleres episódios da ‘matéria de Bretanha’, justamente por estar sempre e dolorosamente divididos entre a fidelidade a um Rei magnânimo e a paixão avassaladora, condenada às penas do inferno na *Demanda do Santo Graal*. (MONGELLI, 2018, p. 55).

Portanto, enquanto Morgana é a outra face de Lilith, é possível encontrar traços de Eva na personagem de Genevra. Seu nome próprio, apresentado apenas na página 204 do livro *A Demanda do Santo Graal*, aparece no mesmo capítulo em que Morgana é introduzida, porém, o que se observa é a tentação pecaminosa de Genevra ao atormentar Lancelote:

E no meio daquele fogo havia uma cadeira em que sentava a rainha Genevra toda nua e suas mãos diante do peito, e estava descabelada e tinha a língua puxada fora da boca, e queimava-lhe tão claramente como se fosse uma vela grossa, e tinha na cabeça uma coroa de espinhos que ardia a grande maravilha e ela mesma queimava em todo o corpo ali onde sentava. Mas ela fazia um pranto tão grande e dava gritos tão grandes e tão doloridos, que bem pareceria a quem a ouvisse que por todo o mundo era ouvida. E quando via Lancelote, não podia suportar que lhe não dissesse ali onde estava em tão grande aflição:

- Ai, Lancelote! Tão mau foi o dia em que vos conheci! Tais são os galardões do vosso amor! Vós me lançastes neste grande sofrimento em que me vedes; e eu vos lançarei em tão grande ou em maior, e pesa-me muito, porque estou perdida e condenada ao grande sofrimento do inferno; não quereria que acontecesse assim a vós, antes quereria que acontecesse a mim, se a Deus aprouvesse. (MEGALE, 2008, p. 204).

Nos sonhos de Lancelote, Genevra aparece sendo queimada no inferno por ter tentado o pecado do amor contra Lancelote, cavaleiro honrado, em “vós me lançastes neste grande sofrimento em que me vedes; e eu vos lançarei em tão grande ou em maior”, Genevra afirma que apesar de sofrer, sabe que seu pecado tem muito mais peso no cavaleiro, angustiada pela culpa por ser mulher e amar, Genevra termina: “não quereria que acontecesse assim a vós, antes quereria que acontecesse a mim, se a Deus aprouvesse”. Assim, Genevra afirma que, antes da condenação de Lancelote, preferia ser condenada ela mesma pelos pecados que infringiu no cavaleiro.

Essa observação só é possível, pois, conforme Orlandi (2007, p. 30, grifo nosso) aponta

O silêncio não é diretamente observável e no entanto ele não é vazio, mesmo do ponto de vista da percepção: nós o sentimos, ele está ‘lá’ (no sorriso da Gioconda, no amarelo de Van Gogh, nas grandes extensões, nas pausas). Para torna-lo visível, é preciso observá-lo indiretamente por métodos (discursivos) históricos, críticos, desconstrutivistas. É preciso aqui lembrar que pensamos a relação indireta entre o produto e sua ‘origem’, sua ‘causa’. **Sem considerar a historicidade do texto, os processos de construção dos efeitos de sentidos, é impossível compreender o silêncio. [...] Quando se trata do silêncio, nós não temos marcas formais, mas pistas, traços.**

Logo, diferente de Morgana, que é considerada como maligna, Genevra é a causa do pecado e desvirtuadora dos homens, assim como Eva é retratada na mitologia judaico-cristã. Essa análise do silêncio é observada por Orlandi (2007) como um processo de constituição de identificação do sujeito, ou seja, o apagamento de uma rainha independente é necessário para sobressair uma personagem ligada às regras sociais de seu próprio tempo. Portanto, conforme Nascimento afirma,

a Igreja está profundamente afetada pela imagem negativa que a tradição judaica criou em torno à primeira mulher: Eva. Segundo Filo, filósofo responsável pela difusão da

explicação da inferioridade feminina dentro da sociedade judaica, Eva é um ser pecador, incapaz de resistir à tentação, pelo que é necessário submetê-la à tutela masculina. (NASCIMENTO, 1997, p. 85).

A necessidade de tutela masculina, ainda, remete ao fato de que Genevra sempre aparece com o substantivo comum “rainha” nas histórias arturianas. Em *A Demanda do Santo Graal*, como já mencionado, Genevra somente recebe um nome próprio na página 204 da obra, nos sonhos em que Lancelote chega ao inferno com a ajuda de Morgana e encontra a rainha sendo queimada pelos pecados que causou ao cavaleiro. Genevra, então, é lembrada apenas como “rainha”, sem um merecimento de uma identidade de nome próprio, de acordo com Nascimento (1997), esse fato ocorre, pois, sendo a sociedade feudal europeia patriarcal, as mulheres eram obrigadas a estarem, imprescindivelmente, apenas em três esferas: “dos limites da casa paterna, da casa marital ou do convento” (idem, p. 85). Observa-se, então, que Genevra, em *A Demanda do Santo Graal*, aparece em duas dessas três esferas apontadas pela autora, a primeira, por ter matrimônio com Rei Artur, tem seu limite de circulação como mulher do rei; e a segunda, ao final da trama, após os eventos posteriores a sua condenação, tem seu limite da casa do convento, lugar que finda seus dias.

Como é possível ser observado, essa perda de identidade divide os sentidos que a obra apresenta entre Morgana e Genevra. Enquanto que Morgana aparece com nome próprio para ser lembrada como a rainha dos infernos e feiticeira malévola que merece banimento, Genevra é a parte feminina que sabe de seus pecados enquanto mulher, aceita a condenação e é limitada aos círculos que pode aparecer na trama, ora como mulher do rei, ora como freira em busca de perdão por seus pecados tentadores contra os homens. Conforme apresenta Rabaçal:

à semelhança do que acontecia com estas mulheres, o narrador/autor pretendeu mostrar-nos uma rainha cuja autonomia/independência estava limitada pela sua condição de mulher, não existindo enquanto ser individual, mas apenas enquanto esposa do rei. (RABAÇAL, 2013, p. 34).

Desse modo, o que não foi dito tem grande papel para que essa concepção de dois lados femininos retratados na Idade Medieval seja possível. A política do silenciamento analisada por Orlandi (2007), assim como presente na construção de uma Morgana maquiavélica, é também manifestada na construção da personagem de Genevra como Eva pecadora.

Como fundamentado anteriormente, apesar da personagem de Genevra ser produto da mitologia arturiana, seus caminhos traçados apresentam diferença. No ciclo *Vulgata*, anterior a

composição de *A Demanda do Santo Graal*, é apresentado o dote de Genevra ao Rei Artur, como explica Rabaçal,

a questão do dote da rainha, a Table Redonde, que consideramos como um símbolo de poder e união, e a que Artur perderá o direito ao repudiar Ganievre. Do mesmo modo, consideramos imperioso referir os mecanismos de legitimação da figura régia feminina, tal como nos são facultados pelo texto: o berço, o matrimónio e a escolha divina. (RABAÇAL, 2013, p. 29).

Assim como ocorre com Morgana, na construção de Genevra em *A Demanda do Santo Graal*, a Távola Redonda, maior gratificação do reinado de Artur, passa da posse de Genevra para a posse de Deus, como encontrado no trecho da obra em: “E o rei agradeceu muito a Nosso Senhor que tanto lhes dava conselho na realização do santo Graal e da tábola redonda” (MEGALE, 2008, p. 27). Desse modo, o que antes era dote de matrimônio da rainha e, por conseguinte, seus cavaleiros renomados, a cristianização da obra silencia o dote da rainha e o transforma em presente de Deus ao rei Artur, estando aos cuidados dos clérigos.

Orlandi (2007, p.48) aponta que

A relação dito/não-dito pode ser contextualizada sócio-historicamente, em particular em relação ao que chamamos o ‘poder-dizer’. Pensando essa contextualização em relação ao silêncio fundador, podemos compreender a historicidade discursiva da construção do poder-dizer, atestado pelo discurso. Com efeito, a política do silêncio se define pelo fato de que ao dizer algo apagamos necessariamente outros sentidos possíveis, mas indesejáveis, em uma situação discursiva dada [...] O silêncio trabalha assim os limites das formações discursivas, determinando consequentemente os limites do dizer.

Desse modo, Genevra, como figura régia, é silenciada para dar lugar à mulher do rei; e como mulher, seus desejos são silenciados em detrimento de se apresentar como mulher tentadora dos homens. Assim, enquanto no ciclo *Vulgata*, Genevra não recebe punição por sua relação com Lancelote, em *A Demanda do Santo Graal* sua condenação não só ocorre, como seus feitos pecaminosos destroem todo reinado de Rei Artur.

Portanto, os dois destinos fundamentados na caracterização da personagem de Genevra, tanto mulher-rainha como mulher-pecadora, estão, em tal intensidade, intrincados na construção de sua personagem que, mesmo em *As Brumas de Avalon*, a personagem carrega esses dois símbolos. Distinto de Morgana, cujo papel se faz em oposição à mitologia arturiana medieval, o papel de Genevra é construído em cima de sua assinatura de Eva. Assim, nos lugares em que houve seu silenciamento em detrimento da adoração à Deus, em *As Brumas de Avalon* é encontrado uma ampliação de sua voz, observa-se, então, os motivos pelos quais

Genevra, rainha e apaixonada por Lancelote, molda não só seu destino, como o destino de Artur, por trás de uma mulher-rainha, Genevra é construída como a principal conselheira de Artur.

Como Rabaçal aponta sobre a Genevra do período medieval:

A ausência de voz que vimos nos dois episódios em análise repete-se também aqui. Após o momento da revelação, a rainha não intervém, não se defende, pois não teria defesa possível dadas as circunstâncias que levaram à revelação final da sua traição. Mesmo quando sabemos da sua presença, o seu silêncio indicia um mundo governado por homens, onde a figura da rainha parece submeter-se inteiramente à vontade destes, dependendo apenas do seu cavaleiro para sobreviver. (RABAÇAL, 2013, p. 83).

Esse silêncio imposto na construção de sua identidade, é expressado em *As Brumas de Avalon*. Como é possível apontar nos dois trechos a seguir:

O rei Leodegranz me ofereceu sua filha... eu sempre me esqueço o nome dela... e também como dote cem de seus melhores homens e, ouça isso, mãe, cada um deles com um dos bons cavalos que ele cria, para que Lancelote possa treiná-los. (BRADLEY, 2017, P. 295).

Não é com essa carroça que me preocupo, mas sim com a outra: o presente de casamento do rei para Artur – ele completou, sem entusiasmo, olhando para uma segunda carroça, ainda muito maior. – Seria melhor construir em Caerleon uma mesa para a casa do rei, se Uther já não tivesse deixado mesas e móveis suficientes... Não que eu tenha má vontade de levar seu mobiliário de noiva, minha senhora – ele disse, com um sorriso rápido para Gwenwyfar que fez as bochechas dela brilharem -, mas uma mesa, como se meu senhor Artur não tivesse móveis suficientes para seu salão? - Ah, mas essa mesa é um dos tesouros de meu pai – afirmou Gwenhwyfar – É um prêmio de guerra de um dos reis de Tara, onde meu avô lutou com ele e levou sua melhor mesa de banquete... É redonda. (BRADLEY, 2017, p. 298).

Observa-se, também, que apesar de Genevra seguir uma construção mais ligada à personagem vista em *A Demanda do Santo Graal*, é na obra contemporânea que suas reflexões internas dão vazão por meio de sua narração. Conforme Woolf (2014, p. 109) considera,

a literatura está aberta a todos. Recuso-me a permitir que você, mesmo que seja um bedel, me negue acesso ao gramado. Tranque as bibliotecas, se quiser; mas não há portões, nem fechaduras, nem cadeados com os quais você conseguirá trancar a liberdade do meu pensamento.

Assim, silenciados todos os pensamentos da personagem na obra medieval, é em *As Brumas de Avalon* que conseguimos encontrar um vestígio de uma personagem com camadas aprofundadas, com emoções, pensamentos e reflexões. Desse modo, a personagem Genevra, silenciada em detrimento das regras catequizadas pela sociedade medieval, retoma seu lugar como figura de suserana dominante na obra pós-moderna de *As Brumas de Avalon*, que resgata seu poder régio com o dote da famosa Távola Redonda, assim como os cavaleiros em sua posse.

Além disso, é-lhe concedida uma voz que narra seus passos conhecidos pela *A Demanda do Santo Graal*, até sua derradeira condenação por traição, mas, agora, contadas a partir de sua própria fala.

3.3 O Silêncio das outras mulheres

Há algumas importantes mulheres que foram silenciadas na obra *A Demanda do Santo Graal* e que foram resgatadas na quadrilogia pós-moderna do mito arturiano. Igraine, Elaine, Viviane e Niniane ou Nimue são personagens que caminham entre as histórias de Artur. Viviane e Niniane são ora traçadas como a mesma personagem, ora divididas em duas personalidades diferentes, enquanto Elaine é reconhecida como a mulher de Lancelote. É possível observar que o mesmo fator de silenciamento utilizado na omissão de identidade da rainha Genevra para omitir as identidades de muitas mulheres que aparecem em *A Demanda do Santo Graal* (essa não identidade e a retirada do nome próprio para apresentar as mulheres da obra medieval) é identificado, principalmente, nas partes em que a obra apresenta o feminino como algo bom, quase santificado, como é possível verificar no primeiro capítulo da obra, Galaaz é armado cavaleiro:

Véspera de Pentecostes, houve muita gente reunida em Camalote, de tal modo que se pudera ver muita gente, muitos cavaleiros e muitas mulheres de muito bom parecer. O rei, que estava por isso muito alegre, honrou-os muito e fez servi-los muito bem e toda coisa que entendeu que tornaria aquela corte mais satisfeita e mais alegre, tudo mandou fazer. Aquele dia que vos digo, exatamente quando queriam pôr as mesas, - isto era hora de noa - aconteceu que uma donzela chegou muito formosa e muito bem vestida; e entrou no paço a pé, como mensageira. Ela começou a procurar de uma parte e de outra pelo paço; e perguntaram-lhe o que buscava.

- Busco, disse ela, dom Lancelote do Lago. Está aqui? - Sim, donzela, disse um cavaleiro. Vede-o: está naquela janela falando com dom Galvão.

Ela foi logo para ele e saudou-o. Ele, assim que a viu, recebeu-a muito bem e abraçou-a, porque aquela era uma das donzelas que moravam na ilha da Lediça a quem a filha Amida do rei Peles amava mais que a donzela da sua companhia. (MEGALE, 2008, p.17).

Como apresentado no trecho e de acordo com Zierer (2009), a chegada de Galaaz é anunciada por uma donzela, assim como no trecho da profecia sobre a demanda dos cavaleiros, em que uma donzela aparece para não só avisar o rei dos perigos da demanda, como também abençoá-los, no capítulo cinco, Galvão e a donzela feia:

Como a donzela feia chegou à casa de rei Artur. A isto que o rei disse, não soube Galvão o que responder, porque sabia que dizia a verdade, e fizera-se de bom grado a fora, se pudesse, mas não podia pelos outros que prometeram já, como ele. E, além disso, porque sabia já a rainha e as donas e as donzelas todas que a demanda do santo

Graal estava já começada e os que haviam de ir, haviam de sair de manhã. Então começaram as mulheres sua lamentação tão grande a fazer, que era maravilha, e foram entrar no paço como loucas. Mas o rei acordou com estas vozes e com este rebuliço que as mulheres faziam nos aposentos da rainha. Estava o rei com seus ricos homens com grande pesar pensando. Nisto, eis que uma donzela entrou a pé e trazia uma espada que tinha o punho muito rico e muito formoso e a bainha muito bem lavrada; e ela reconheceu o rei e foi ao rei e disse-lhe: - Rei, não penses, porque teu pensar não vale nada; mas recebe isto que te trago e faz de disto o que te eu mandar. Eu te digo que verás ainda tal coisa vir que a terás por maravilha. (MEGALE, 2008, p. 40).

Assim, conforme a autora, sem uma identificação própria, as duas donzelas aparecem com uma caracterização positiva, porém, ambas como mensageiras, a primeira como mensageira do enviado de Deus, Galaaz, e a segunda, como mensageira do próprio divino, ao ser enviada para alertar dos perigos da Demanda. A palavra donzela ainda aparece 481 vezes, ora sendo apresentada como mensageira, ora como obstáculo à finalidade dos cavaleiros.

Desse modo, muitas mulheres arturianas são silenciadas para que donzelas anônimas façam parte da obra. Esse processo é constatado por Orlandi (2007) como parte da compreensão da significação do silêncio, dispondo de uma estruturação capaz de se tornar o lugar de produção de vários sentidos. Ao apresentar donzelas anônimas com atributos positivos e estereotipar negativamente personagens femininas principais do mundo arturiano, a linguagem consolida a ideologia com a qual quer se comunicar. A autora ainda conclui que

é nessa dimensão do significar, como jogo de palavras, em que importa mais a remissão das palavras para as palavras – desmontando a noção de linearidade e a que centra o sentido nos ‘conteúdos’ -, que o silêncio faz sua entrada. O não-um (os muitos sentidos), o efeito do um (o sentido literal) e o (in)definir-se na relação das muitas formações discursivas têm no silêncio o seu ponto de sustentação. (ORLANDI, 2007, p. 10).

É possível, ainda, observar que a personagem de Elaine, conhecida como mulher de Lancelote, deixa de existir para que a relação entre Genevra e o cavaleiro seja melhor trabalhada e suas condenações expostas aos leitores da época, como também há o fato de que Lancelote tem o filho prometido, que segue a linhagem sagrada, Galaaz, porém, a identidade de sua mãe não é importante, já que a linhagem divina provém do lado paterno de Lancelote. Assim como Elaine é retirada da obra, é também uma outra importante personagem do mundo arturiano, conhecida ora como Viviane, ora como Niniane ou Nimue, a Dama do Lago.

Conforme apresentado por Mongelli, Nimue

é também conhecida a Dama do Lago, assim como ‘Niniana’ ou ‘Vivien’ (quando se relaciona a personagem com o mago Merlin), variantes que dependem de fontes da matéria artúrica. É neta de Diana, a Caçadora (que viveu nos tempos de Vergílio), e do Rei da Nortúmbria. Sua primeira aparição deu-se no século XII, no Chevalier de

la Charrette, de Chrétien de Troyes, exercendo já seu papel de madrinha ou mãe adotiva de Lancelot e, posteriormente, de protetora de seus amores. Dessas oscilações em sua descrição advém a ambiguidade da figura: como Vivien ou Niniana, é ser maléfico, porque provoca a morte de Merlin; como a Dama do Lago, é a benéfica guardiã de Lancelot. Segundo Thomas Malory (*Le Morte d'Arthur*, 1485), foi decapitada por Balín, o Selvagem. (MONGELLI, 2013, p.38).

A emblemática personagem que percorre muito mitos arturianos desde Chrétien de Troyes, é apresentada, dentre muito dos seus feitos na mitologia, como a sequestradora de Lancelote, filho de Ban de Benoic com a rainha Helena. Nimue faz o rapto enquanto ele é ainda bebê, o cavaleiro, então, vive no mundo fantástico de Avalon até ser homem feito. Em *A Demanda do Santo Graal*, toda a história de Lancelote é reformulada: na obra medieval, Lancelote continua filho de Ban de Benoic com a rainha Helena, mas seu rapto nunca existiu. Em vez disso, a linhagem sagrada de Lancelote é o centro da história, por ser pai de Galaz, o puro dos puros.

Essas mulheres são retomadas na quadrilogia arturiana, Igraine, Viviane, Elaine e tantas outras mulheres são identificadas e, seja apenas em poucos parágrafos, como Elaine, ou parte constituinte da obra, como Igraine e Viviane, essas mulheres renascem com vozes e com histórias. Nimue, retratada como Niniane na obra, também aparece, assim como Genevra, sua característica não se contrapõe, ou seja, de personagem que em muitas obras arturianas tem um peso negativo muito importante, já que é a personagem que aniquila o grande mago Merlin, em *As Brumas de Avalon* essa característica continua viva, mas, assim como Genevra, obtém espaço para ser ouvida.

Dessa forma, não só com Genevra ou Morgana há indícios de um silenciamento no decorrer da criação da obra *A Demanda do Santo Graal*, mas também com tantas outras mulheres, como Igraine, Viviane, Elaine e Nimue, que foram sufocadas em detrimento de uma educação histórica de comportamento feminino social rígido, em que o papel importante a ser ressaltado era a poderosa linhagem patriarcal presenteada por um deus único. Após um longo percurso de silêncio, essas personagens e seus importantes papéis já escritos antes da catequização ou criados entre os mitos arturianos, foram reintegrados no pós-modernismo e, por causa desse avanço criado a partir de *As Brumas de Avalon*, continuam, até hoje, sendo reescritas e ouvidas de diversas maneiras.

4 ANÁLISE: AS VOZES

“Como forma de crítica, a paródia tem a vantagem de ser simultaneamente uma recriação e uma criação.”
Hutcheon (1985, p.70)

É neste capítulo que se relacionam as personagens femininas mais importantes das histórias arturianas e suas associações com os livros *A Demanda do Santo Graal* e *As Brumas de Avalon*. A análise de cenas selecionadas tem com o objetivo encontrar e elaborar suas correspondências, usando como base as definições de intertextualidade, paródia e ironia.

4.1 Morgana, A Fada

Em ambas as obras analisadas neste estudo, Morgana se manteve como irmã de Rei Artur, porém seu processo de identidade é marcado por trajetórias diferentes. Em *A Demanda do Santo Graal*, encontra-se uma personagem cujo estereótipo é de uma mulher pecadora, invejosa e bruxa maquiavélica, enquanto em *As Brumas de Avalon*, é encontrada uma personagem que tem orgulho de sua religião, é independente, é livre de regras sociais e importante peça para os eventos que sucedem o caminho de seu irmão.

Conforme Hutcheon (1985) observou, essa transformação ocorrida só é possível de ser analisada, pois cada ato enunciativo é criado por um emissor e um receptor, além de um tempo e um lugar elaborado para se seguir a um determinado contexto. Desse modo, é com base na paródia e na ironia, sendo elas uma forma de conceder uma nova gênese a um mundo preexistente, cimentando aspectos que ofereçam consolidação de que ainda é o mundo arturiano, porém, com novos processos linguísticos que concretizem uma mudança significativa, que será analisada três cenas da personagem Morgana nas obras já mencionadas.

4.1.1 A Verdade Absoluta versus As Várias Verdades

Em um período manipulado pelas crenças cristãs, provenientes de uma cultura patriarcal, é possível verificar, além da presença de um narrador onisciente, na cena retirada de *A Demanda do Santo Graal*, o efeito do uso da frase “verdadeira estória”, narrado sobre um personagem e sua família na época em que Uther Pendragon, pai de Rei Artur, reinava:

A verdadeira estória nos diz que esta fonte onde aconteceu assim a Erec era chamada fonte da virgem, e isto foi por uma formosa aventura de uma virgem, que houve no tempo de rei Uter Pandragão. Havia um rei naquela terra que tinha nome Nascor. Aquele rei era naquela vila muito bom homem, e **amava a Deus e temia-o** e tinha por mulher uma mui formosa mulher e muito boa; e tinha um filho e uma filha; e o filho

era o mais formoso donzel que alguém visse em toda a terra, e era de dezesseis anos. A filha era a mais formosa criatura de toda a Grã-Bretanha, e tanta era a grande fama de sua beleza perto e longe, que a vinham ver; como era formosa e pela grande beleza que tinha a chamavam todos angélica; e se a donzela parecia ao povo tão formosa como vos digo, muito mais formosa era a **Nosso Senhor**, porque toda boa obra que podia fazer, fazia-a escondidamente. E ninguém poderia ter tão grande gosto nas riquezas do mundo como tinha ela em **Nosso Senhor**. E verdade era que ela se entendia muito bem à maravilha de divindade, mais por graça e por outorga de **Nosso Senhor** do que por ensinamento de seus **mestres**; e digo que seus **mestres** eram de Roma, onde àquela época eram mantidas as ciências que foram mudadas, muito tempo havia, da cidade de Atenas. De tal modo pôs **Deus** seu espírito na donzela, que os **mestres**, que lhe ensinavam, estavam espantados com a inteligência que achavam. E sabeis que ela conhecia a lenda que chamam do **santos padres**, que revela grande parte da vida dos **padres santos e da Trindade**. (MEGALE, 2008, p.187 – grifo nosso).

Desse modo, é possível observar que “Nosso Senhor” e “mestres” aparecem três vezes no trecho, “Deus”, “santos” e “padres” duas vezes cada, consolidando a imagem de que a “verdadeira estória” é apenas aquela em que há a presença do deus patriarcal. Outra observação acerca da presença patriarcal é a apresentação de uma personagem feminina anônima, sendo caracterizada como “como era formosa e pela grande beleza que tinha a chamavam todos angélica”, relacionando sua beleza a aspectos santificados, assim como no trecho “E verdade era que ela se entendia muito bem à maravilha de divindade, mais por graça e por outorga de Nosso Senhor do que por ensinamento de seus mestres”, em que é apresentado a ideia de que sua inteligência provém da concessão de um Deus.

Diferentemente do encontrando na obra acima, em *As Brumas de Avalon*, encontra-se a personagem de Morgana como narradora principal. Apesar de suas características como feiticeira serem mantidas, na obra contemporânea, essa identidade é a arma usada contra a cultura patriarcal existente na religião cristã da Idade Medieval. Essa amplificação na voz de Morgana é um processo de transformação da identidade da personagem, e esse jogo intertextual entre a obra medieval e a contemporânea é considerado por Sant’Anna (2002, p.14), como paródia, em que “se introduz naquela outra fala uma intenção que se opõe diretamente à original. A segunda voz, depois de se ter alojado na outra fala, entra em antagonismo com a voz original que a recebeu, forçando-a a servir a fins diretamente opostos”.

Assim, percebe-se que, na personagem de Morgana, é possível encontrar a amplificação da voz das personagens femininas que sofreram o processo de silenciamento na obra medieval arturiana. É possível verificar, também, conforme cena apontada a seguir, como Morgana é instituída como personagem que narrará os principais eventos conhecidos da história de Rei Artur:

Ao contar esta história, falarei às vezes de coisas que se passaram quando eu era jovem demais para compreendê-las ou de coisas que ocorreram quando eu não estava presente; e meu ouvinte fará uma pausa e talvez dirá: esta é a magia dela... Pois um dia os padres também a contarão como a conheceram. Talvez, entre as duas, a minha e a deles, haja algum lampejo da verdade. (BRADLEY, 2017, p.9).

Nesta cena, é possível se certificar que, diferente de *A Demanda do Santo Graal*, a voz feminina já se adentra pelo estilo de narração criado, e há, também, a averiguação da existência de uma história que será contada pelos padres, remetendo a existência de *A Demanda do Santo Graal* em “Pois um dia os padres também a contarão como a conheceram” (BRADLEY, 2017, p.9). Desse modo, com base no conceito de intertextualidade, há uma relação intrínseca entre as duas obras, enquanto não só se apresentam os mesmos personagens, como também a mesma ambientação, preservando alguns aspectos cristãos.

Há também a remodelação desse mundo, como Hutcheon (1985) comenta que um texto é a remodelação e a recodificação de outro texto, do mesmo modo que *As Brumas de Avalon* recodifica *A Demanda do Santo Graal*. Ainda, Sant’Anna (2002, p. 17) descreve esse processo que pode ser observado entre as duas obras, como uma “história [que] geralmente se interessa por aqueles que provocam ruptura e corte, trazendo alguma invenção e descontinuidade. Em geral, a história é a história da diferença, do acréscimo, e não da repetição”.

Nesse aspecto, a recodificação acontece entre linguagem utilizada em *A Demanda do Santo Graal* para inserir ideologias patriarcais como única verdade para a sociedade da época, enquanto em *As Brumas de Avalon* há uma desconstrução dessa verdade, já explicitada pela narradora da obra, uma personagem feminina, que também tem sua história e seu olhar além daquele já criado por uma concepção patriarcal, recebendo o direito de contar outra visão da conhecida história.

4.1.2 O Filho Homem versus A Filha Mulher

Em *A Demanda do Santo Graal*, Galaaz, filho de Lancelote, é o personagem principal da história, sendo o cavaleiro destinado a encontrar o Santo Graal. É possível identificar a importância de Galaaz na história a partir de dois trechos selecionados. Desse modo, a primeira cena apresenta o momento em que Galaaz é colocado em vigília em uma igreja, tradição entre os cavaleiros, para que este se torne cavaleiro da guarda de Rei Artur. No diálogo do monge para Galaaz, é possível encontrar o orgulho do nascimento do filho homem e como isso afeta seu posto elevado perto do Grande Rei.

Quando veio a manhã, disse a Galaaz: - Filho, coisa santa e honrada, flor e louvor de toda a mocidade, outorga-me, se te apraz, que te faça companhia por toda a minha vida enquanto te puder seguir, desde que partires da corte de rei Artur, porque bem sei que não demorarás lá mais que um dia, porque a demanda do santo Graal começará, assim que lá chegares. E eu te peço tua companhia, assim como tu ouves que conheço tua santa vida e tua bondade, mais que tu mesmo. **E não conheço no mundo coisa que tanto pudesse confortar-me, de hoje em diante, como ver tão santo cavaleiro como tu serás e ver as maravilhas como tu verás e a que darás cabo. Porque Deus que te fez nascer em tal pecado como sabes, para mostrar seu grande poder e sua virtude, te outorgou,** por sua piedade e pela vida boa que começaste desde a infância até aqui, poder e força e bondade de armas e bravura sobre todos os cavaleiros que, em qualquer época, trouxeram armas no reino de Logres; assim darás cabo a todas as outras maravilhas e aventuras em que todos os outros falharam e falharão. E por isso quero todos os teus feitos saber, a que darás cabo tu, que foste feito em tal pecado, e a que os outros não puderam chegar que foram feitos em leal casamento. Eu te quero fazer companhia, porque sei que em nosso tempo nunca fez tão formosos milagres Nosso Senhor, nem tão conhecidos, como fará por ti. Isto quero eu melhor saber, por ver as grandes aventuras e milagres que Deus por ti fará. E porei por escrito todas as maravilhas que Deus mostrará por teu amor nesta demanda. Filho, outorga-me o que te peço. Que Deus te faça homem bom. E Galaaz lhe outorgou. (MEGALE, 2008, p.20-21 - grifo nosso).

Nesse trecho apresentado, comenta-se sobre o nascimento de Galaaz e a aprovação de Deus por Galaaz ser homem e de linhagem divina, santificada, que provém de José de Arimateia. A segunda cena é a apresentação do personagem para o Rei Artur, identificando-o como o destinado a grande cavaleiro santificado e autorizado a receber o Santo Graal.

Como Galaaz entrou no paço e acabou o assento perigoso [...] E Galaaz, assim que chegou ao meio do paço, disse de modo que todos ouviram:

- A paz esteja convosco.

E o homem bom pôs as vestes que trazia sobre um tapete, e foi ao rei Artur e disse-lhe:

- Rei Artur, eu te trago o cavaleiro desejado, aquele que vem da alta linhagem do rei Davi e de José de Arimateia, pelo qual as maravilhas desta terra e das outras terão fim.

E com isto que o homem bom disse, ficou o rei muito alegre. E disse:

- Se isto é verdade, sede bem-vindo. E bem seja vindo o cavaleiro, porque este é o que há de dar cabo às aventuras do santo Graal. Nunca foi feita nesta corte tanta honra como lhe nós faremos; e quem quer que ele seja, eu quereria que lhe fosse muito bem, pois de tão alta linhagem vem como dizeis.

- Senhor, disse o ermitão, cedo o vereis em bom começo. Então fê-lo vestir os panos que trazia e foi assentá-lo no assento perigoso. E disse:

- Filho, agora vejo o que muito desejei, quando vejo o assento perigoso ocupado. (MEGALE, 2008, p. 29-30 - grifo nosso)

Assim, retomando a identificação de sua linhagem, tanto na vigília como na apresentação do personagem para o Rei Artur, pode-se verificar o processo realizado na construção de Galaaz como um ser superior aos demais por ser homem e por ser da linhagem de Cristo. É, também, apresentado o personagem como oposto ao seu pai. Lancelote, em outras

obras, era considerado como o melhor cavaleiro do mundo arturiano, porém, em *A Demanda do Santo Graal*, para desmistificar a ideia de amor cortês entre o cavaleiro e a rainha Genevra, o personagem de Lancelote é rebaixado enquanto que seu filho é o ser destinado a grandes feitos, assim, enquanto que Lancelote é visto como pecador, por cair nas tentações de Genevra, Galaaz é santificado justamente por não cair em nenhuma das tentações pelas quais perpassa em sua aventura atrás do Santo Graal.

Em *As Brumas de Avalon*, é possível encontrar os indícios que Hutcheon (1985) aponta como semelhança entre as obras textuais. Constatase, então, uma visão proveniente da Idade Medieval, com a inserção de elementos advindos da obra *A Demanda do Santo Graal*, em um diálogo que ocorre entre Igraine, mãe de Morgana, e o padre de Cornualha, em que o filho homem é sagrado e não o conceber, dado como castigo:

O padre Columba, nesse momento, entrou no terraço e disse, de modo austero: - Não deveria falar à menina sobre Deusas e superstições. Gorlois deseja que ela seja criada como uma boa donzela cristã. **Morgana, sua mãe não teve um filho porque seu pai estava zangado com ela e, por conta disso, Deus lhe negou um filho para puni-la por seu desejo pecaminoso.** (BRADLEY, 2017, p.95 – grifo nosso).

O desejo pecaminoso narrado na cena seria a preferência de Igraine por Uther Pendragon do que ao seu próprio marido, Gorlois, outro aspecto recorrente da cultura patriarcal, e, devido a este desejo considerado proibido, Igraine não poderia conceber o sagrado filho homem.

Como Hutcheon (1985, p.32) afirma, a paródia atua “como um método de inscrever a continuidade”, assim *As Brumas de Avalon* continua com *A Demanda do Santo Graal*, mas inova, transforma e modifica. Na obra, há uma continuação e finalização do diálogo entre Igraine e o padre Columba, com Morgana presente na cena. Essa continuação, conforme Sant’Anna (2002) declarou, inaugura uma nova ideia, construindo um novo discurso em cima de um já antigo.

-Meu senhor Gorlois confiou a mim o bem-estar espiritual de toda esta casa, minha senhora, e não sou dado ao orgulho, então perdoarei o que disse.

- Dou tanta importância ao seu perdão quanto ao de um bode! Saia da minha frente ou vou chamar minhas criadas para tirá-lo daqui. A não ser que queira ser carregado daqui, velho, saia e não pense em voltar à minha presença até que eu mande chama-lo... e isso só vai acontecer quando o sol se levantar a oeste da Irlanda! Saia! O padre viu os olhos dela faiscando, a mão levantada, e saiu depressa do cômodo. Agora que havia cometido um ato de franca rebelião, Igraine ficou paralisada diante da própria audácia. Mas ao menos tinha se livrado do padre, e livrado Morgana também. **Não aceitaria que a filha fosse criada para sentir vergonha da própria feminilidade.** (BRADLEY, 2017, p.96).

Ao se afirmar que a personagem não seria criada para “sentir vergonha da própria feminilidade” (idem), ingressa-se, assim, em uma conversa entre os textos, criando o que Sant’Anna (2002) comenta ser um discurso sempre em desenvolvimento, com enfoque sobre a aceitação do poder feminino dentro da lenda arturiana.

4.1.3 A Mulher Dominada versus A Mulher Liberta

A relação de posse dos homens para com as mulheres na história de *A Demanda do Santo Graal* fica perceptível na dominação patriarcal e no arbítrio do homem em relação a mulher. Na cena destacada, Rei Artur encontra uma moça e a estupra.

Quando o rei viu a donzela tão formosa, cuidou verdadeiramente que era fada, porque estava só. E apeou-se e atou seu cavalo a uma árvore e descingiu a espada e a pôs sobre a relva e seu arco e suas setas. Tais armas trazia e não mais. E depois, dirigiu-se à donzela e saudou-a; e ela se ergueu para ele e saudou-o muito apropriadamente; e o rei se sentou e ela também, e começaram a conversar, e achou-a o rei tão sisuda e de tão boa palavra, que maravilha era, e agradou-se tanto dela, que **dormiu com ela à força**. E ela, que era menina e ainda não sabia de tal coisa, começou a gritar enquanto ele deitava com ela, mas não lhe houve proveito, porque, **ainda assim fez o rei o que quis** e fez nela um filho. (MEGALE, 2008, p.205 – grifo nosso).

É possível verificar o uso da palavra “força” e do verbo “querer” para apresentar o domínio do homem em relação a mulher, constatando superioridade patriarcal presente na época da Idade Medieval e reproduzida em *A Demanda do Santo Graal*.

Como forma de progredir no diálogo apresentado em *A Demanda do Santo Graal*, há uma cena indicada de *As Brumas de Avalon* que é possível encontrar um diálogo entre Morgana e Balan, meio-irmão de Lancelote por parte de mãe dentro do enredo, em que há a contestação de Morgana sobre o mesmo domínio do homem apresentado em *A Demanda do Santo Graal*.

– Você e Lancelote? Não são parentes muito próximos para isso? – Balan perguntou, e pensou por um instante. – Não, acho que não. Igraine e Viviane eram apenas meias-irmãs, e Gorlois e Ban de Benwick não tem nenhum parentesco. Embora o povo da Igreja diga que a família de criação deve ser tratada como parente de sangue quando se trata de casamento... Bem, Morgana, brindarei ao seu casamento com prazer no dia em que Artur a entregar para meu irmão e pedir que o ame e cuide dele como Viviane nunca fez! E nenhum de vocês precisaria sair da corte, já que você é a dama predileta da rainha, e Lancelote, o melhor amigo do rei. Espero que isso aconteça! – Os olhos dele a fitaram com uma preocupação bondosa, e ele disse: - Mas você já passou da idade de ser dada em casamento por Artur.

E por que o rei deveria me dar, como se eu fosse um de seus cavalos ou cães? Morgana se perguntou, mas logo afastou esse pensamento. Ela tinha vivido muito tempo em Avalon, às vezes se esquecia de que os romanos haviam feito essa lei, de que mulheres eram bens dos homens da família. O mundo havia mudado, e não adiantava se rebelar contra o que não podia ser alterado. (BRADLEY, 2017, p. 349).

Conforme apontado por Moisés (2004, p. 247), a ironia se apresenta na “aproximação de dois pensamentos, e situa-se no limite entre duas realidades, e é precisamente a noção de balanço, de sustentação, num limiar instável, a sua característica básica, do ponto de vista da estrutura”. Desse modo, é possível verificar, na cena apresentada na obra medieval e a narração de Morgana na obra contemporânea, o encontro de dois textos e de duas ideias, mas que se dividem pelo caminho do tempo, ora ostentando a dominação masculina, ora repudiando tal ato.

Hutcheon (1985) comenta sobre os sentidos em que a ironia e a paródia trabalham, sendo um deles o profundo. Podemos compreender o modo de transcrever a cultura de uma época na literatura antiga e sua reflexão paródica, no sentido de comunicação textual, pois, enquanto em *A Demanda do Santo Graal* averiguamos a presença da superioridade patriarcal redigida como lei na Idade Medieval, encontramos sua resposta em *As Brumas de Avalon*, quando Morgana, em pensamento, responde ao primo Balan no trecho acima citado.

4.2 Genevra, a Rainha

O processo de transferência da construção do papel de Genevra se difere do de Morgana, a personagem carrega com ela, em ambas as obras, o papel de Grande Rainha, com educações cristãs, se tornando o papel feminino mais próximo das regras sociais da época medieval, escrava do poder do homem e devota a um Deus. Conforme Santa’Anna (2002) elucida, o papel da paródia está no entrecortar dos textos, buscando a diferença e inaugurando a individualidade da obra. Assim, mesmo que diferente do processo de transformação de Morgana, é possível verificar na personagem de Genevra de *As Brumas de Avalon*, traços de seu desenvolvimento e autonomia que não lhe eram concedidos na obra *A Demanda do Santo Graal*, como a maneira atribuída à personagem de narrar seu próprios eventos, com uma voz que antes lhe foi silenciada.

Desse modo, é verificado que Genevra, ao mesmo tempo que reproduz a cultura patriarcal da idade média, resgatando a ideologia do período, também produz sua diferença, sendo uma “re-apresentação daquilo que havia sido recalçado. Uma nova e diferente maneira de ler o convencional” (SANTA’ANNA, 2002, p. 31), ao mesmo tempo em um encontro e desencontro entre *A Demanda do Santo Graal* e *As Brumas de Avalon* em uma mesma personagem.

4.2.1 A Santa e A Pecadora

Na narrativa de *A Demanda do Santo Graal*, Genevra é constantemente associada à decadência do personagem de Lancelote, como na cena analisada no Capítulo 2 deste estudo, em que são narrados os sonhos pelos quais Lancelote passa em sua jornada. Em uma sequência para se desvencilhar do silenciamento imposto pela obra medieval arturiana, em *As Brumas de Avalon*, Genevra aparece pela primeira vez perdida do convento ao lado de Avalon, onde encontra Morgana e Lancelote:

Eles seguiram o som. Estava confuso, agora desaparecendo por minutos, e logo voltando, bem claro. A névoa começava a vir do lado em ondas grossas, e Morgana não tinha certeza de que se tratava de névoa comum, causada pela umidade e pela proximidade do pôr do sol, ou se eram as brumas exteriores do véu em torno do reino mágico. -Ali – disse Lancelote, mergulhando subitamente na névoa. Morgana o seguiu e viu vagamente, oscilando entre a sombra e realidade, a figura de uma jovem de pé, com água pelos tornozelos, chorando. Sim, Morgana percebeu, ela está realmente ali, e, não, não é nenhuma sacerdotisa. Era muito jovem e de uma beleza estonteante; parecia toda branca e dourada, sua pele pálida como mármore um pouco manchada de coral, os olhos de um azul-celeste bem claro, o cabelo longo e claro brilhando através da névoa como ouro vivo. Usava um vestido branco que tentava, sem sucesso, segurar para fora da água. E, de algum modo, parecia verter lágrimas sem nenhuma distorção no rosto, de modo que, chorando, parecia mais linda que nunca. Morgana disse: -Qual é o problema, criança? Está perdida? Ela os olhou enquanto se aproximavam e sussurrou: -Quem são vocês? Achei que ninguém pudesse me escutar aqui... Chamei pelas irmãs, mas nenhuma me ouviu, e então a terra começou a se mover, e o que era sólido repentinamente se tornou água, e cá estava eu cercada por juncos e fiquei com medo... Que lugar é este? Nunca o vi antes, e estou no convento há quase um ano agora... – E fez o sinal da cruz. (BRADLEY, 2017, p.179-180).

Assim como apresentado em *A Demanda do Santo Graal*, é possível verificar na cena a descrição de uma Genevra voltada à cultura cristã e descrita por Morgana como uma “jovem e de uma beleza estonteante; parecia toda branca e dourada, sua pele pálida como mármore um pouco manchada de coral, os olhos de um azul-celeste bem claro” (idem), figura caracterizada como angelical. Apesar das duas personagens em ambas as obras serem apresentadas como cristãs, é observado que em *A Demanda do Santo Graal*, Genevra é identificada com os aspectos negativos da cultura cristã, como a desvirtuadora do bom cavaleiro, enquanto em *As Brumas de Avalon*, Genevra é identificada como um ser imaculado.

4.2.2 As Duas Genevras

Na cena realçada, em *A Demanda do Santo Graal*, encontramos Lancelote expondo seus pecados e recebendo conselhos de seus padres, tanto da explicação de sua linhagem sagrada como também do pecaminoso amor por Genevra.

No outro dia, depois que ouviu missa, contou-as aos ermitães, porque bem cuidou que eram tão bons homens para Nosso Senhor, que bem o saberiam aconselhar; e assim o fizeram tomar conhecimento da sua linhagem e do rei Mordrain e de Nascião e de

Cilodornes e de todos aqueles de quem o conto já vos falou, e disseram-lhe abertamente que era ludibriado por causa da rainha Genevra e a rainha, por causa dele. - E sabeis, disseram eles, que, se este pecado não deixardes, vos fará morrer pela lança e pela má ventura, e tereis morte tão má e tão vilã, que todas as proezas, que por vós passaram, serão por isso rebaixadas e reduzidas a nada. Quando ele isto ouviu, respondeu com grande pesar: - Muito me pesa de já aqui vir e acho-me tão mal, que mais quereria nunca vencer armas do que me verem, porque já prometi diante do Senhor nunca voltar, e prometo-o outra vez. E os homens bons disseram: - Sempre vos acontecerá o bem, e sabeis que não vos despedireis desta demanda sem honra, se assim o quereis fazer. E ele disse que disso bem cuidaria e o entendia fazer, com a ajuda de Deus. E um dos ermitões tomou logo uma estamena muito áspera, e deu-a a Lancelote e disse-lhe: - Quero que vistais esta roupa rente à pele, em sinal de penitência, enquanto andardes na demanda do santo Graal. E ele a tomou e vestiu-a, e ficou assim que nunca mais a despiu, até que voltou à casa do rei Artur, e tornou a cometer o pecado de antes, como o fazia. (MEGALE, 2008, p.137-138).

Em questão, Genevra é apresentada pelo narrador onisciente como causa da desgraça de Lancelote, a personagem não possui qualquer diálogo ou interação e seu nome aparece apenas nos momentos de caracterização negativa da mulher e acompanhada pelo personagem de Lancelote. Assim, Genevra não é só fonte do pecado e da pobreza espiritual, como também é vista apenas como posse de Lancelote, sendo seu relacionamento com o rei omitido do enredo. Sem voz nem identidade, há somente a rainha, fonte do problema de Lancelote.

Assim como já apresentado, Genevra aparece mais uma vez com o mesmo processo de construção de identidade que lhe é atribuído na obra medieval, em um limiar entre duas realidades que se unem, mas que se diferem, pertencendo há duas realidades que se equilibram. Em *As Brumas de Avalon*, Genevra também é colocada como posse, neste enredo, do Grande Rei.

Gwenhwyfar, com os braços cruzados sobre os olhos, mal notou quando a liteira começou a se mover. Havia se colocado em um estado sonolento no qual podia manter o pânico a distância. Para onde ela ia, sob aquele céu imenso cobrindo tudo, sobre as charnecas extensas e através de tantas colinas? O nó de pânico em seu estômago ficava cada vez mais apertado. Em torno dela, ouvia os sons de cavalos e homens, um exército em marcha. **Ela era uma mera parte de tudo aquilo, em meio aos equipamentos de cavalos e homens com seus apetrechos e uma mesa.** Era apenas uma noiva com seus pertences, roupas, vestidos e joias, um tear e uma chaleira e alguns pentes e cordas para fiar linho. Não era ela mesma, não havia nada para ela, era apenas propriedade de um Grande Rei que não havia nem mesmo se dado ao trabalho de ir ver a mulher que lhe enviavam com todos os cavalos e acessórios. **Era outra égua, uma égua parideira, dessa vez para a reprodução do Grande Rei,** para, com sorte, providenciar-lhe um filho real". (BRADLEY, 2017, p. 300 – grifo nosso).

Assim, de um lado, posse de Lancelote, e de outro, propriedade de Rei Artur, Genevra se move entre essas duas identidades. Entretanto, é no âmago da diferença que se encontra a recodificação, desse modo, enquanto o uso da personagem se dá para o lado maquiavélico da mulher da Idade Medieval, em *As Brumas de Avalon*, Genevra possui uma face reivindicadora

e crítica de seu próprio pertencimento, em “outra égua, uma égua parideira, dessa vez para a reprodução do Grande Rei”, a personagem se identifica como proprietária de seus próprios pensamentos e consolida a voz que lhe fora outrora roubada.

4.2.3 As Mulheres Demoníacas

No livro *A Demanda do Santo Graal*, como já dito anteriormente, Lancelote não poderia ser o cavaleiro sagrado, pois era tentado pelo corpo de uma mulher, a rainha Genevra, e caído em tentação, consumando o pecado. Galaaz é posto na mesma prova, quando a filha do rei Brutos se apaixona por ele.

Depois que ambos os cavaleiros deitaram numa câmara, a donzela, que bem cuidava que já dormiam e que sabia o leito de Galaaz, saiu de seu leito em trajes de dormir, embora muito vergonhosa e com grande pesar de que havia de fazer contra sua vontade o que lhe amor mandava, porque, por sua má sorte, tinha a donzela de rogar o cavaleiro. E depois que ela veio à câmara onde eles deitavam, entrou e ficou tão espantada, que não soube o que fazer. Mas tornou em seu primeiro pensar que o amor lhe aconselhava e esforçou-se tanto, contra sua vontade, que foi a Galaaz e ergueu o cobertor e deitou-se ao lado dele. E Galaaz que dormia muito pesadamente, pelo trabalho que tivera, não despertou. (MEGALE, 2008, p.74).

Sem identidade, referida apenas como a filha do rei Brutos, é a personagem símbolo da tentação de Galaaz, a força vilã que leva o cavaleiro a ser testado.

Como a donzela ameaçava Galaaz. Quando a donzela isto ouviu teve tão grande pesar que não soube o que fizesse, porque a resposta de Galaaz que ela amava sobejo, lhe fez perder o senso e todo o ânimo. E ele lhe disse:

- Ai, donzela! Desatinada estais; lembrai-vos de vossa situação e olhai a altura de vossa linhagem e de vosso pai e fazei que não tomem desonra por vós. Quando a donzela isto ouviu, respondeu como mulher fora de juízo:

- Senhor, não há necessidade disso, pois que me tão pouco prezais, que de modo algum não quereis senão matar-me. E a morte está comigo logo, porque me matarei com minhas mãos e tereis por isso maior pecado do que se me tivésseis convosco, porque sois a razão da minha morte, e vós ma podeis impedir, se quiserdes. E Galaaz não soube o que dissesse, e disse à donzela que, se se matasse como dizia e por tal razão, bem entendesse que não daria nada por sua morte; e por outro lado lhe disse que, se fosse a mais formosa que Nosso Senhor tivesse feito, ele não olharia mais para ela; e disse-lhe que mais lhe valeria ficar em virgindade, porque se lhe os outros fizessem tanto como ele, bem poderia ser que morresse virgem. E a donzela que estava toda como paralisada, quando viu que de Galaaz não poderia ter seu prazer, disse:

- Como? cavaleiro, ainda quereis ser tão vilão que me não quereis outra coisa fazer?

- Não, disse ele.

- Bem vos digo, e bem estai seguro, por boa fé, disse ela, isto será loucura, porque morrereis antes que daqui saiais.

- Não sei, disse ele, o que será; mas se isso fosse, antes eu quereria morrer fazendo lealdade do que escapar e cometer um erro, o que não quereria. (MEGALE, 2008, p.74-75).

Declarado no título “Como a donzela ameaçava Galaaz” o uso da mulher como tentação ao ruim e ao pecado, levando-o a mesma perdição de seu pai, Lancelote. Porém, Galaaz, como cavaleiro escolhido, não atende ao pecado e nega a filha do rei Brutos que se suicida por ter o amor de Galaaz rejeitado. Assim, na frase “antes eu queria morrer fazendo lealdade do que escapar e cometer um erro” (MEGALE, 2008, p.75), a personagem demonstra transpassar este obstáculo, negando o desejo e repudiando a mulher, definida como pecado. A personagem de Genevra em *As Brumas de Avalon*, na cena destacada, demonstra responder as mesmas regras apresentadas em *A Demanda do Santo Graal*:

Aquilo soou como blasfêmia, e Gwenhwyfar sentiu vergonha de si mesma. Ainda assim, pegou-se pensando e dizendo alto, em uma voz que a sufocava enquanto falava: - **Acho que talvez Deus não se importe com as mulheres... Todos os seus padres são homens, e repetidamente as Escrituras nos dizem que as mulheres são tentadoras e más... Talvez seja por isso que ele não me escute.** E por isso eu recorreria à Deusa... Deus não se importa... – E voltou a chorar tempestuosamente. – Morgana – ela gritou -, se não pode me ajudar, juro que irei esta noite à Ilha Dragão no barco, subornarei meus criados para me levarem até lá e, quando as fogueiras forem acesas, também irei implorar à Deusa que me dê o dom de ter um filho... Eu juro, Morgana, que farei isso... (BRADLEY, 2017, p. 490 – grifo nosso)

Como resposta à cena de *A Demanda do Santo Graal* e como parte da construção da identidade de Genevra na obra contemporânea, a personagem externaliza a ideia patriarcal da religião cristã, com apenas homens autorizados a serem receptáculos do divino, que também é masculino e apresenta a mesma ideia de mulher como ser naturalizado como pecador.

Dessa forma, como Hutcheon (1985) menciona, a obra que parodia pode ser tanto força conservadora, como força renovadora, comprovados pelos dois aspectos expressados pela mesma personagem de Genevra. Ao mesmo tempo que estereotipa a mulher da época medieval e dos pensamentos da cultura patriarcal, também transforma, pela voz feminina e pelo diálogo, os pensamentos da personagem. Vistas como mulheres demoníacas, a filha do rei Brutos como tentação de Galaaz e a rainha Genevra como tentação ao Lancelote, encontram-se na Genevra contemporânea de *As Brumas de Avalon*, na personagem que obtém uma voz no discurso, incorporando o texto antigo e contrastando, por ser uma voz inovadora e transformadora que executa o discurso.

4.3 As vozes das outras mulheres

Não só as vozes de Morgana e Genevra são apresentadas e realçadas em *As Brumas de Avalon* como uma restituição pelo silenciamento, ocorrido de diferentes formas, nas personagens emblemáticas das lendas arturianas, mas também outras personagens reaparecem

em *As Brumas de Avalon* e ganham notoriedade na trama. Igraine, mãe de Morgana e do rei Artur, e Viviane, a Senhora do Lago e mãe de Lancelote, são figuras muito importantes na concepção de todo enredo de *As Brumas de Avalon*. Igraine é a primeira personagem feminina, depois do prefácio de Morgana, que aparece narrando a lenda arturiana:

Mesmo no alto verão, Tintagel era um lugar assombrado; do promontório, Igraine, senhora do duque de Gorlois, olhava para o mar. Enquanto ela observava por dentro da neblina e das brumas, perguntava-se como saberia quando a noite e o dia teriam igual duração, para que pudesse fazer a celebração de ano-novo. Naquele ano, as tempestades de primavera tinham sido excepcionalmente violentas; dia e noite, **o estrondo do mar ressoara sobre o castelo até que nenhum homem ou mulher conseguisse dormir**, e mesmo os cães gemiam lamentosamente. (BRADLEY, 2017, p. 13 – grifo nosso).

Apresentada como mulher de Gorlois, antes mesmo de conhecer Uther Pendragon e conceber Rei Artur, Igraine aparece no castelo de Tintagel, famoso por ser ambientado em outras lendas do mundo arturiano, como a história de Tristão e Isolda. No parágrafo apresentado, é possível encontrar o equilíbrio buscado pela obra em inserir os dois gêneros na apresentação, retratados como seres neutros e iguais.

Viviane é a segunda personagem a ser apresentada, sua construção linguística é sempre indicada como uma senhora com grande poder sobrenatural:

Ela tirou o manto dos ombros; dentro do pátio, fora do alcance do vento cortante, estava mais quente. Ali, a neblina rodopiou e se dissipou, e, por um momento, uma figura pairou à sua frente, tendo se materializado da bruma e da névoa: a sua meia-irmã, Viviane, a Senhora do Lago, a Senhora da Ilha Sagrada (BRADLEY, 2017, p. 14).

A personagem, famosa nas lendas arturianas, é identificada com sequenciamento de palavras que se referem ao místico, como “neblina”, “rodopiar” e “dissipar” e “materializado da bruma e da névoa”, elaborando uma personagem com grandes poderes misteriosos. Essas duas personagens, como já apresentado, são negligenciadas pela cultura patriarcal inseridas em *A Demanda do Santo Graal*, obra que incorpora o casamento cristão e retira Igraine e Viviane de cena.

Assim, em *As Brumas de Avalon*, são realçados os papéis de Igraine, como mãe do grande rei, e de Viviane, como a grande Senhora do lago, dando-lhes espaços na quadrilogia para apresentarem sua importância nos eventos arturianos. Sendo assim, os caminhos dessas duas personagens perpassam por toda quadrilogia, apresentadas desde o primeiro livro até receberem a construção de seus desfechos no último livro da quadrilogia.

A transição entre as construções ocorridas da obra medieval à contemporânea de ambas as personagens é maior que a de Morgana ou de Genevra. Enquanto as duas personagens principais encontram-se em ambas as obras, Igraine é integralmente silenciada na obra medieval, não obtendo qualquer espaço de menção sobre a natureza da criação materna de Rei Artur, já na obra contemporânea, Igraine perpassa por todo os quatro livros da obra arturiana moderna. É possível verificar que isso também ocorre com Viviane, sem qualquer menção de uma poderosa mulher que governa um país diferente da Bretanha de Artur, conhecida como Avalon em muitas as histórias arturianas, a personagem retorna no enredo de *As Brumas de Avalon* como peça fundamental que manipula outros personagens, inclusive Morgana, para que determinados eventos possam ocorrer, incluindo o nascimento de Artur.

Assim, *As Brumas de Avalon* abre uma sequência de vozes femininas que foram perdidas em *A Demanda do Santo Graal*, constituindo-se de uma obra de papel transformador, não só na construção de personagens como Morgana e Genevra, mas também por tantas “outras mulheres” silenciadas no período medieval e que puderam ser reerguidas em uma obra que faz jus ao resgate da mitologia feminina arturiana.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A história do menino que tirou uma espada mágica de uma pedra e renovou as conquistas do reino de Camelot com seus gloriosos cavaleiros é reconhecida mundialmente. Seja pelos inúmeros livros, ora narrando a vida do famoso Rei Artur, ora narrando sobre o cavaleiro Lancelote ou o mago Merlin, ou pelas adaptações cinematográficas, quando se comenta sobre Excalibur ou Távola Redonda, a maioria da população os reconhece. Isso decorre de incalculáveis anos em que histórias sobre um Artur, ora Rei, ora homem comum, foram passadas de gerações a gerações. Derivadas de histórias orais até chegarem aos canônicos ciclos arturianos, *Vulgata* e *Post-Vulgata*, essas histórias caminharam e se entrelaçaram entre os inúmeros períodos pelas quais percorreram.

Por entre todas essas histórias que consagraram os personagens masculinos tão amados pela literatura, duas importantes mulheres os acompanharam nas diferentes jornadas e aventuras. Morgana, conhecida nas histórias arturianas por ser irmã de Rei Artur, e Genevra, rainha e mulher de Rei Artur, estiveram, desde o princípio, intrinsecamente ligadas às lendas arturianas e suas transformações são dignas de notas, não só pelas histórias as quais representam, como também, como exemplos literários dos contextos das imagens femininas vividas por diferentes épocas. Assim, para se estudar de que maneira essas transformações ocorreram, foi estipulado a análise de duas importantes obras arturianas, *A Demanda do Santo Graal* (2008), obra datada do século XII do período medieval, e *As Brumas de Avalon* (2017), obra pós-moderna.

Desse modo, foi observado como os contextos sociais, políticos e culturais influenciam na construção de ideologias na qual a literatura ajuda a promulgar. No período em que a obra medieval estudada foi escrita, as histórias arturianas já ganhavam espaço fora da literatura francesa, assim, como forma de reunir as principais histórias contadas pelo ciclo *Post-Vulgata*, nasceu *A Demanda do Santo Graal* portuguesa, como uma espécie de condensação do ciclo arturiano francês e com uma importante circunstância a mais, a Igreja Católica na Europa estava mais forte do que nunca, e utilizou-se da construção desse compêndio português para instalar a catequese de seus fiéis. Portanto, as míticas aventuras de Camelot e seu Rei, assim como os feitos de seus renomados cavaleiros, tornou-se uma história sobre homens comuns em busca da salvação eterna agraciada por um rígido deus único.

Cercada dessa significativa mudança, Morgana aparece como a bruxa maldosa e invejosa que tenta usurpar o reino do irmão. A personagem, conhecida muito antes das histórias arturianas, tendo seu princípio nas lendas celtas como uma inspiradora da sabedoria, é

transformada pelo poder cristão que, ao não aprovar a liberdade e o poder emanado pela personagem, não só a silencia, como insere elementos linguísticos que a fazem se transformar na maquiavélica feiticeira que guia o melhor cavaleiro do reino às profundezas do inferno. Genevra, no contraponto de Morgana, nascida das lendas arturianas, é construída como a ideia da mulher boa, porém, por ter nascido de sexo feminino, carrega com ela a tentação e o pecado de Eva. A personagem, então, carrega dois elementos diferentes, ora como rainha e mulher respeitável, ora como Genevra, a mulher que lança o pecado a Lancelote e destrói o reino de Camelot.

O período pós-moderno chega, então, como um libertador das correntes femininas impostas por anos de silenciamento literário. Em uma época em que a heterogeneidade e os direitos das mulheres foi ganhando força, nasce a quadrilogia de *As Brumas de Avalon*, e com ela, carrega-se mais uma transformação nas histórias dos mitos arturianos, dessa vez, uma metamorfose que amplifica as vozes femininas silenciadas nas sombras de Rei Artur, Lancelote e Merlin. Desse modo, o personagem principal da história arturiana, sempre um cavaleiro em busca de sua aventura, torna-se várias personagens femininas principais, Morgana, Genevra e tantas outras vozes que ganharam espaço na obra arturiana feminina. O que antes era a afirmação apenas de uma verdade, sempre obtida aos olhos das regras impostas por um Deus, tornam-se várias verdades, contadas por diferentes vozes, com diferentes ideias e culturas. Por fim, as personagens que eram vistas como posses pessoais dos homens e reféns de regras elaboradas pelo patriarcado, transmutaram-se em uma liberdade de ações e pensamentos assim como uma formação de uma identidade própria de cada personagem feminina arturiana.

Assim, foi possível verificar que, enquanto obra arturiana, *As Brumas de Avalon* retêm os principais conceitos e acontecimentos ocorridos em *A Demanda do Santo Graal*, considerando o acolhimento dos mesmos personagens, como Rei Artur, Lancelote, Galvão, Morderete e a mesma ambientação, com Camelot de fundo. Porém, transformar-se em um receptáculo de vozes femininas que careciam de serem amplificadas, dando-lhes os devidos direitos de independência de pensamentos e atos que outrora lhe foram severamente asfixiados.

Desse modo, a obra arturiana contemporânea desponta como um importante produto do período pós-moderno, reconstituindo os mesmos passos do antigo, mas concedendo o direito a novas vozes, olhares e ideias. Apresenta-se, então, não como uma transformação que se findou, ou seja, não se finaliza na própria inovação, mas torna-se uma ponte entre o antigo e o novo, iniciando, em uma longuíssima caminhada, uma participação rumo ao ato de devolver as vozes que não tinham como se tornarem principais à época. Entretanto, devido a esse primeiro passo dado por *As Brumas de Avalon*, é possível, nos dias de hoje, que os mitos arturianos sejam

reconhecidos não só por seus personagens masculinos, como também, de igual maneira, pelas emblemáticas personagens femininas.

REFERÊNCIAS

- ABAURRE, M. L. M. **A Matéria da Betranha do Século XIX, Alfred Tennyson e Mark Twain na Corte do Rei Arthur**. 1993. 274 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Letras, Teoria Literária, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1993. Disponível em: http://repositorio.unicamp.br/bitstream/REPOSIP/270000/1/Abaurre_MariaLuizaMarques_M.pdf. Acesso em: 27 abr. 2019.
- ATROCH, D. C. Questões relativas à “Morte Do Autor” e suas implicações. **Revista do Mestrado em Letras: Linguagem, Cultura e Discurso, Três Corações**, v. 6, n. 1, p. 1-11, jan./jul. 2015. Disponível em: <http://periodicos.unincor.br/index.php/memento/article/view/2238>. Acesso em: 15 ago. 2019.
- BARTHES, R. Morte do Autor. In: BARTHES, R.. **O Rumor da Língua**. São Paulo: Martins Fontes, 2012. p.1.
- BENNETT, J.; KOWAL, M. R. Why NASA’s First All-Woman Spacewalk Made History. **The New York Times**, 2019. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2019/10/18/science/all-female-spacewalk-nasa.html>. Acesso em: 22 out. 2019.
- BRADLEY, M. Z. **As Brumas de Avalon**. Tradução de Marina Della Valle. São Paulo: Editora Planeta, 2017.
- CÂMARA, Y. R.; MINGO, C. S. De fada Morgana à bruxa Morgana – as transformações sofridas por esta personagem arturiana ao longo de oito séculos e seu resgate literário recente. **Diálogos**, Maringá, v. 20, n. 3, p. 82-96, 1 set. 2016. Universidade Estadual de Maringá. <http://dx.doi.org/10.4025/dialogos.v20i3.33671>. Disponível em: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=305549840008>. Acesso em: 02 fev. 2020.
- CAMPBELL, J. **Deusas: os mistérios do divino feminino**. Tradução de Tonia Van Acker. São Paulo: Palas Athena, 2015.
- CARVALHAL, T. **Literatura Comparada**. 4. ed. São Paulo: Ática, 2006.
- CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. **Dicionário de Símbolos**. Rio de Janeiro: Jose Olympio, 1988.
- COMPAGNON, A. **O Demônio da Teoria**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- FOUCAULT, M. O que é um Autor?. In: MOTTA, Manoel de Barros (org.). **Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema**. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006. p. 267-268.
- FRANCO Jr., H. **A Idade Média, Nascimento no Ocidente**. São Paulo: Brasiliense, 2001.
- GIDLOW, C. **O Reinado de Arthur: da história à lenda**. São Paulo: Madras, 2005.
- HUTCHEON, L. **Uma Teoria da Paródia**. Lisboa: Edições 70, 1985.
- LE GOFF, J. **Heróis e maravilhas da Idade Média**. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2009.
- LEWIS, C. **A Imagem Descartada**. São Paulo: É Realizações, 2015.

MARTINS, A. R. Morgan Le Fay: a herança da deusa. As faces do feminino na mitologia arturiana. **Medievalista Online**, Lisboa, n. 9, p. 1-19, jan. 2011.

<http://dx.doi.org/10.4000/medievalista.660>. Disponível em:

<https://journals.openedition.org/medievalista/660>. Acesso em: 5 maio 2020.

MEGALE, H. **A Demanda do Santo Graal**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

MILTON, J.; NETO A. **Literatura Inglesa**. Curitiba: IESDE Brasil, 2009.

MOISÉS, M. **Dicionário de termos literários**. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2004.

MOISÉS, M.. **A Literatura Portuguesa**. 37. ed. São Paulo: Cultrix, 2013.

MONGELLI, L. M. A história de Arthur além da História. In: PYLE, Howard. **Rei Arthur: e os cavaleiros da tábua redonda**. Rio de Janeiro: Zahar, 2013. p. 38.

MONGELLI, L. M.. História de armas, de amores e de sonhos. In: PYLE, Howard. **Três Grandes Cavaleiros da Tábua Redonda: Lancelot, Tristão e Percival**. Rio de Janeiro: Zahar, 2018. p. 11-55.

NASCIMENTO, M. F. D. Ser Mulher na Idade Média. **Textos de História**, Brasília, v. 5, p. 82-91, 1997. Disponível em: <http://periodicos.unb.br/index.php/textos/article/view/5807/4813>. Acesso em: 20 jul. 2020.

NOGUERA, R. **Mulheres e Deusas: como as divindades e os mitos formaram a mulher atual**. Rio de Janeiro: Harper Collins, 2017.

NUNES, I. F. **A Demanda do Santo Graal**. Lisboa: Imprensa Nacional, 2005.

ORLANDI, E. P. **As formas do silêncio**. Campinas: Unicamp, 2007.

PERRONE-MOISÉS, L. **Altas literaturas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

RABAÇAL, E. M. **Louvor e condenação da rainha Genevra: no romance arturiano em prosa**. 2013. 96 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Letras, Estudos Literários, Culturais e Interartes, Universidade do Porto, Porto, 2013. Disponível em: <https://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/72472>. Acesso em: 20 abr. 2020.

RIBEIRO, R. de A. **O pós-moderno e a relação entre a literatura e história em ‘running dog’, de Don Delillo**. 2006. 128 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Letras, Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, São José do Rio Preto, 2006. Disponível em:

https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/99113/ribeiro_ra_me_sjrp.pdf?sequence=1. Acesso em: 21 maio 2019.

SAMOYAUULT, T. **A Intertextualidade**. São Paulo: Aderaldo e Hothschild, 2008.

SANT’ANNA, A. R. **Paródia, Paráfrase e Cia**. 7. ed. São Paulo: Editora Ática, 2002.

SFF community reeling after Marion Zimmer Bradley's daughter accuses her of abuse. **The Guardian**, 2014. Disponível em: <https://www.theguardian.com/books/2014/jun/27/sff-community-marion-zimmer-bradley-daughter-accuses-abuse>. Acesso em: 24 maio 2019.

TRIBUNAL REGIONAL ELEITORAL. 82 anos da conquista do voto feminino no Brasil. 2014. Disponível em: <http://www.tre-es.jus.br/imprensa/noticias-tre-es/2014/Fevereiro/82-anos-da-conquista-do-voto-feminino-no-brasil>. Acesso em: 22 out. 2019.

WOOLF, V. **Um Teto Todo Seu**. São Paulo: Tordesilhas Livros, 2014.

ZIERER, A. M. de S. Imagens femininas n'A Demanda do Santo Graal. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 25., 2009, Fortaleza. **Anais do XXV Simpósio Nacional de História – História e Ética**. Fortaleza: ANPUH, 2009. Disponível em: https://anpuh.org.br/uploads/anais-simposios/pdf/2019-01/1548772190_705014c05e3515274c860023d4a97267.pdf. Acesso em: 20 jul. 2020.