Renata Kabke Pinheiro

VIVIANE E MORGANA: UMA NOVA DICOTOMIA EM MEIO À TENSÃO DISCURSIVA DE *AS BRUMAS DE AVALON*

Texto apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Católica de Pelotas como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Letras

Área de concentração: Linguística Aplicada – Texto, Discurso e Relações Sociais

Orientadora:
Profa. Dra. Susana Bornéo Funck
Universidade Católica de Pelotas

Pelotas
Julho de 2011

P654v Pinheiro, Renata Kabke

Viviane e Morgana : uma nova dicotomia em meio à tensão discursiva de As brumas de Avalon / Renata Kabke Pinheiro . **–** Pelotas : UCPEL , 2011.

351f.

Tese (doutorado) – Universidade Católica de Pelotas , Programa de Pós-Graduação em Letras, Pelotas, BR-RS, 2011. Orientadora : Funck, Susana Bornéo.

1.As brumas de Avalon. 2.Viviane. 3. Morgana. 4.literatura. 5. discurso I. Funck, Susana Bornéo, or. II. Título.

c

Ficha Catalográfica elaborada pela bibliotecária Cristiane de Freitas Chim CRB 10/1233

Para meus pais,
que me apoiaram em todas as jornadas e com seu amor dissiparam as brumas do caminho.

AGRADECIMENTOS

- Ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Católica de Pelotas pela convivência com docentes cuja competência, dedicação e companheirismo durante o Curso contribuíram incomensuravelmente para meu crescimento profissional e pessoal.

- Ao Colegiado do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Católica de Pelotas pelo auxílio que me permitiu realizar o Curso e desenvolver este trabalho.

- À professora orientadora e mestra, Dra. Susana Bornéo Funck, pela ajuda, paciência e amizade durante a elaboração desta Tese e ao longo de todos os anos em que trabalhamos juntas. E, em especial, por seu exemplo inspirador de profissional e mulher.

- Às professoras Dra. Anna Elizabeth Balocco e Dra. Eliane Campello pela minuciosa apreciação e valiosas sugestões feitas por ocasião da Qualificação deste trabalho.

- À Université de Montréal pela generosa acolhida durante meu período de Doutorado-sanduíche naquela instituição e em especial à Profª Joyce Boro pela atenção dedicada e inestimável contribuição para minha pesquisa com suas sugestões e trocas de idéias.

- A meu pai, exemplo imensurável de retidão pessoal e profissional, e à minha mãe, minha "Rosie, the Riveter" instigadora, por todo seu amor, compreensão e carinho, por terem estado ao meu lado e me apoiado durante o longo período de produção deste trabalho e por terem me proporcionado a inesquecível experiência do Doutorado-sanduíche.

- Aos meus familiares, por compreenderem minhas "ausências" e, em especial, à minha prima Ana Paula Nobre da Cunha por todo o apoio, ajuda e incentivo e pelo exemplo de dedicação que me motivou a sempre buscar a excelência na produção e vida acadêmicas.

- A Martin e Susana, por todo amor, amizade e dedicação durante minha estadia em Montreal, em todos os momentos desde então e mesmo antes.

- Ao quarteto do "Chimas Day" – Milo, Igor, Carem e Clara: foi a presença de vocês neste último ano que me ajudou a "reenergizar" a cada semana e assim conseguir concluir esta Tese.

"I have called on the Goddess and found her within myself."

Marion Zimmer Bradley (1930-1999)[1]

[1] In: BRADLEY, Marion Zimmer .*The Mists of Avalon*. New York: Del Rey, 2000. p.803

LISTA DE FIGURAS, QUADROS E TABELAS

Figura 1: As três dimensões do discurso segundo Fairclough (2001) 76

Quadro 1: Tipos de Processos Verbais e seus Participantes (GOATLY, 2004) 83

Tabela 1: Adjetivos utilizados na descrição de Viviane 146

Tabela 2: Designações utilizadas em referências a Viviane 151

Tabela 3: Processos relativos à representação de Viviane 156

Tabela 4: Processos relativos ao papel esperado de/ desempenhado por Viviane 163

Tabela 5: Proc. materiais relativos ao papel esperado de/ desempenhado por Viviane 163

Tabela 6: Proc. comportamentais relat. ao papel esperado de/ desempenhado por Viviane..174

Tabela 7: Processos relativos ao poder conferido a/ possuído por Viviane 178

Tabela 8: Proc. materiais relativos ao poder conferido a/ possuído por Viviane 179

Tabela 9: Proc. comportamentais relativos ao poder conferido a/ possuído por Viviane..... 190

Tabela 10: Adjetivos utilizados na descrição de Morgana 202

Tabela 11: Designações utilizadas em referências a Morgana 207

Tabela 12: Processos relativos à representação de Morgana 211

Tabela 13: Processos relativos ao papel esperado de/ desempenhado por Morgana 227

Tabela 14: Proc. materiais relativos ao papel esperado de/ desempenhado por Morgana 227

Tabela 15: Proc. comportam. relativos ao papel esperado de/desempenhado por Morgana .244

Tabela 16: Processos relativos ao poder conferido a/ possuído por Morgana 250

Tabela 17: Proc. materiais relativos ao poder conferido a/ possuído por Morgana 250

Tabela 18: Proc. comportamentais relativos ao poder conferido a/ possuído por Morgana . 266

RESUMO

Este trabalho constitui uma análise linguístico-discursiva das personagens Viviane e Morgana do romance *As brumas de Avalon* (1983) de Marion Zimmer Bradley (1930-1999). O objetivo principal remete à investigação dos mitos relativos ao poder, ao papel e às representações da mulher que se fazem presentes no discurso relacionado às personagens dentro da obra. A fundamentação teórica busca sustentação na Análise Crítica do Discurso (ACD) de Norman Fairclough (2001), na Gramática Sistêmico-funcional de Halliday (1994) e Matthiessen e Halliday (1997), na relação literatura, discurso e gênero (CRANNY-FRANCIS, 1990; FUNCK, 1998; *et al*) e no conceito de mito de Roland Barthes (1980). Dividido em três capítulos, após a parte teórica – onde também fazemos algumas considerações a respeito de gênero – apresentamos a autora, a obra e as personagens. A seguir, descrevemos a metodologia utilizada na análise e discutimos os dados encontrados relativos a: a) a representação feminina; b) o poder da mulher, como pertencente/concedido a ela ou usurpado dela; c) o papel da mulher, com ênfase na dicotomia de gêneros e nos papéis tradicional e hegemonicamente ligados a eles. O estudo chega a conclusões quanto à perpetuação de mitos em relação ao poder, ao papel e às representações da mulher encontrada na materialidade linguística do texto de Marion Zimmer Bradley, apesar da frequente classificação de *As brumas de Avalon* como uma obra feminista. Além disso, propomos que uma nova dicotomia literária – a da "Megera/Vítima" em lugar da já conhecida "Bruxa/Anjo"– é estabelecida na obra, perpetuando imagens negativas da mulher ao mesmo tempo em que, com a centralidade nas personagens femininas e a concessão de um certo poder à mulher, um movimento de tensão entre discursos de bases patriarcal e feminista não permita que o texto possa ser classificado como afiliado exclusivamente a qualquer um deles.

PALAVRAS-CHAVE: As brumas de Avalon; Viviane; Morgana; literatura; discurso; gênero; Megera ; Vítima

ABSTRACT

This work comprises a linguistic-discursive analysis of the characters Viviane and Morgaine in the novel *The Mists of Avalon* (1983) by Marion Zimmer Bradley (1930-1999). The main objective addresses the investigation of the presence of myths about the power, the role and the depiction of women in the discourse related to those characters within the book. The theoretical support is based on the Critical Discourse Analysis (CDA) model of Norman Fairclough (2001), the Systemic-Functional Grammar of Michael Halliday (1994) and Matthiessen & Halliday (1997), on the relationship among literature, discourse and gender (CRANNY-FRANCIS, 1990; FUNCK, 1998; *et al*) and on the concept of myth of Roland Barthes (1980). Divided into three chapters, after the theorethical part – where we also make some considerations about gender – we present the author, the book and the characters. Next, we describe the methodology used for the analysis and discuss the data with reference to: a) the depiction of women; b) the power of women, as belonging/granted to or taken from them; c) the role of women, with emphasis on the gender dichotomy and on the roles traditionally and hegemonically considered “male” or “female”. The study draws some conclusions about the permanence of myths related to the power, the role and the depiction of women found in the linguistic materiality of the text, despite the frequent classification of *The Mists of Avalon* as a feminist work. Furthermore, we propose that a new literary dichotomy – that of "Bitch / Victim" instead of the well-known "Witch / Angel" – is established in the work, perpetuating negative images of women at the same time that, due to the centering around female characters and the relative empowerment of women, a tension between discourses of patriarchal and feminist basis does not allow the text to be labeled as aligned exclusively with either of them.

KEY WORDS: The Mists of Avalon; Viviane; Morgaine; literature; discourse; gender; Bitch; Victim

SUMÁRIO

LISTA DE FIGURAS, QUADROS E TABELAS 5

RESUMO 6

ABSTRACT 7

INTRODUÇÃO 10

1 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA 15
1.1 Literatura e discurso 15
1.1.1 Ficção e ideologia feminista 21
1.2 Gênero: um conceito em meio a brumas 33
1.3 Mitos: brumas eternamente presentes 39
1.4 Representação da mulher: brumas que não se dissipam 42
1.4.1 A imagem da mulher: o mito da feminilidade 42
1.4.2 Poder e papel da mulher: mitos de gênero 50
1.4.3 A mulher na literatura: o mito da protagonista e a dicotomia anjo/vítima *versus* bruxa/megera 56
1.5 Fairclough e a ACD 74
1.6 A Gramática Sistêmico-Funcional de Halliday 79

2 A AUTORA, A OBRA E AS PERSONAGENS 86
2.1 A Autora 86
2.2 A Obra 91
2.2.1 *Le Morte d'Artur* de Malory: a fonte de inspiração 91
2.2.2 *As brumas de Avalon* 97
2.3 As personagens 105
2.3.1 Viviane 105
2.3.2 Morgana 109

3 EM BUSCA DOS MITOS: ANÁLISE LINGUÍSTICO-DISCURSIVA DE VIVIANE E MORGANA 116
3.1 Em busca de Avalon: metodologia 116
3.2 Desvelando as brumas: análise 120
3.2.1 Práticas discursivas 121
3.2.2 Práticas sociais 129
3.3 Viviane 146
3.3.1 Descrição física 146
3.3.1.1 Grupo Nominal – Adjetivos 146
3.3.1.2 Grupo Nominal – Designações 151
3.3.1.3 Gramática – Verbos 156
3.3.2 Papel 163
3.3.3 Poder 178
3.4 Morgana 196
3.4.1 Descrição física 202
3.4.1.1 Grupo Nominal – Adjetivos 202
3.4.1.2 Grupo Nominal – Designações 207

3.4.1.3 Gramática – Verbos 210
3.4.2 Papel 226
3.4.3 Poder 250

CONSIDERAÇÕES FINAIS 274

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS 286

ANEXOS 296

INTRODUÇÃO

A história do Rei Artur fascina o público há gerações. Diferentes versões foram escritas ao longo da história e autores como Geoffrey de Monmouth, Chrétien de Troyes e Thomas Mallory, entre outros, foram responsáveis por registrar o que a tradição oral já imortalizara, encantando leitores a ponto de seus textos chegarem aos dias atuais ainda como inspiração para tramas modernas. Um exemplo disso é a utilização do nome de suas principais personagens em uma novela da Rede Globo, chamada "Pé na Jaca" (exibida de novembro de 2006 a junho de 2007), com Artur, Morgana, Lancelot e Merlin fazendo parte de nosso cotidiano por quase um ano.

As versões mais conhecidas da lenda do Rei Artur foram escritas por homens, com exceção de *As brumas de Avalon*, da americana Marion Zimmer Bradley. O fato de haver sido redigida por uma mulher já justificaria o interesse em uma análise dos discursos presentes nessa obra, mas se considerarmos que além disso a narrativa se desenvolve a partir das personagens femininas, tal texto se torna indubitavelmente singular e merecedor de atenção.

Wolfson (1999) nos informa que Isaac Asimov disse, a respeito de *As brumas de Avalon*, que era "a melhor reescritura da saga arturiana que já havia lido" e que John Clute, na *Encyclopedia of Science Fiction,* refere-se à obra como "uma revisão convincente do ciclo arturiano" e diz que a vitória da cristandade sobre o "sadio mas moribundo paganismo" de Avalon "assegura uma eternidade de repressão para as mulheres e para os princípios vitais a que elas se associavam". Além de permanecer por quatro meses na lista dos *best sellers* de capa dura do The New York Times, a versão brochura da obra figurou entre os cinco livros mais vendidos na lista da revista Locus[2] por quase quatro anos, recebendo o prêmio Locus Award for Best Fantasy Novel[3] em 1984 (WOLFSON, 1999). No Brasil, ela aparece em 6º lugar na relação dos livros mais vendidos entre 1966 e 2000, segundo um levantamento da Revista Leia e do Jornal do Brasil (CORTINA, 2006).

Nosso interesse nessa obra de Bradley foi despertado também por um acontecimento ocorrido pouco antes do início de nossos estudos de Doutorado, o recebimento de uma mensagem que circula na Internet[4] (ver Anexo 1) e que conta uma história envolvendo o Rei Artur, um de seus Cavaleiros e uma bruxa. Flagrantemente inspirada n'*O conto da esposa de Bath* de Geoffrey Chaucer (fim do séc. XIV), a mensagem termina com a frase "Não importa

[2] Revista literária mensal dedicada à ficção científica e fantasia.
[3] Prêmio da revista Lócus para o melhor romance no gênero fantasia.
[4] Uma cópia exata da mensagem encontra-se disponível em: <http://www.slideshare.net/rczago/rei-artur-interpretando-as-mulheres> Acesso em: 29 mar. 2010.

se a mulher é bonita ou feia, no fundo sempre é uma bruxa!" Tal afirmação e suas implicações discursivo-sociais não puderam passar despercebidas para nós e, assim, nossa curiosidade em verificar como uma autora trabalharia a questão da representação feminina em uma história que tradicionalmente é contada por homens e baseada em protagonistas masculinos, como é a do Rei Artur, foi definitivamente aguçada.

Na grande maioria dos casos, as análises das principais personagens femininas nos textos arturianos centram-se nas figuras de Morgana, irmã de Artur e bruxa[5], e Guinevere, esposa do rei, por serem as representantes, dentro da tradição literária, da megera (a mulher má e/ou sedutora) e do anjo (a mulher boa, virtuosa). Em *As brumas de Avalon*, porém, Morgana é parcialmente redimida desse rótulo, já que suas ações – mesmo as aparentemente más – são explicadas e justificadas, e a personagem acaba em uma posição intermediária, com Guinevere (o anjo) em um extremo e Viviane, Sacerdotisa Suprema de Avalon, no outro, como a verdadeira "bruxa".

Surgiu-nos, então, uma dúvida: sendo ambas – Viviane e Morgana – bruxas (no sentido mágico)[6] e a primeira caracterizada como a bruxa/megera, que papel caberia à outra dentro de uma tradição literária que dicotomiza as personagens femininas? Aparentemente não o de anjo, reservado a Guinevere, mas também não o de megera, representado por Viviane. Nos intrigou, consequentemente, a questão de se a personagem Morgana em *As brumas de Avalon* seria realmente uma ruptura no padrão da dicotomia na representação feminina ao ser destituída do estigma de "bruxa" (ou seja, má e diabólica) ou se na materialidade linguística de um discurso provindo de um ponto de vista feminino – afinal trata-se de não só de uma *autora*, mas também de um livro com protagonistas mulheres – não se esconderiam posições ideológicas, representações de gênero e relações de poder hegemônicas.

Interessou-nos, portanto, verificar *como* essas personagens são apresentadas discursivamente em *As brumas de Avalon*, e nosso **objetivo principal** foi então definido como sendo:

---

[5] O termo *bruxa* aqui tem duplo sentido: Morgana era realmente uma feiticeira e sacerdotisa de sua religião e, ao mesmo tempo, dentro da tradição literária ela tem o papel da megera, da mulher má. É importante salientar também que em nosso trabalho utilizaremos os termos "feiticeira" e "bruxa" indistintamente, sem levar em consideração a diferença explicitada por Hanciau (2004, p.101-103) de que a feiticeira (*sorcerer*) era considerada passível de ser convertida ao cristianismo – sendo, portanto, parcialmente tolerada na sociedade dos séculos XIV ao XVIII –, enquanto que a bruxa (*witch*) era vista como tendo ligações com o Diabo e era, consequentemente, perseguida implacavelmente.

[6] Nosso interesse na figura da bruxa neste trabalho restringe-se à demonização da mulher – prática que perdura até os dias de hoje no imaginário popular – por meio de sua associação com o lado negativo da dicotomia literária Bruxa/Anjo, apesar do resgate da figura da feiticeira promovido pela crítica literária feminista.

* Analisar as representações femininas que se fazem presentes no discurso relacionado[7] às personagens Morgana e Viviane em *As brumas de Avalon* a fim de verificar se as referidas personagens se enquadram em uma nova dicotomia que acreditamos existir na obra, a da "megera/vítima", ao invés da tradicional dicotomia bruxa/anjo, característica da literatura tradicional (não-feminista).

Foram determinados também como **objetivos específicos** deste trabalho, tendo por base a análise linguístico-discursiva:

- Verificar quais são as representações femininas e respectivos mitos apresentados por meio das descrições das personagens Viviane e Morgana e do discurso relacionado a elas.
- Observar a existência de elementos linguísticos que, apesar da autoria feminina, caracterizem a presença de uma base androcêntrica[8] no discurso relacionado às personagens Viviane e Morgana – em especial no que se refere a mitos relativos ao poder e papel da mulher.
- Observar se o discurso relacionado às personagens Viviane e Morgana reflete um ponto de vista feminista[9] ou se simplesmente se trata de uma narrativa centrada em protagonistas femininas.

Cabe salientar que esta tese desenvolve-se dentro da linha de pesquisa de Texto, Discurso e Relações Sociais e trabalha na interface entre a literatura, a Análise Crítica do Discurso e os estudos de gênero. Com isso, queremos dizer que, apesar de termos como objeto de investigação um texto literário, não foi nosso objetivo fazer uma análise *literária* e sim *linguístico-discursiva,* portanto elementos da análise literária só foram convocados na medida em que forneceram subsídios ao estudo a que nos propusemos. Da mesma forma, nosso foco era o discurso relativo a questões de gênero e suas implicações no que se refere a relações sociais. Por essa razão, ainda que na obra estudada o discurso religioso esteja

[7] Por *relacionado* entendemos o discurso apresentado nas falas das personagens Morgana e Viviane assim como aquele presente nas falas de outras personagens e do/a narrador/a e referente a elas.
[8] A *base androcêntrica* é entendida por nós como a mesma que constitui o discurso patriarcal ou hegemônico, considerados neste trabalho como sinônimos.
[9] Apesar de não concordarmos com tal opinião – principalmente se considerarmos outras obras escritas por Marion Zimmer Bradley –, existem muitas pessoas que consideram *As brumas de Avalon* uma obra feminista (Cf. FUOG, 1991, p.73; HOWEY, 2001, p.xvii). Ver também <http://omegageek.com.br/indily/2010/09/as-brumas-de-avalon-o-prisioneiro-da-arvore/>.

fortemente presente, ele é observado apenas enquanto um dos elementos que têm influência no discurso sobre a imagem, poder e papel da mulher no texto analisado.

Justificativa

Quanto à relevância de nosso estudo, devemos levar em consideração que a Análise Crítica do Discurso frequentemente trabalha com a análise dos discursos presentes em textos veiculados em meios de ampla circulação como jornais e revistas, desvendando-os e trazendo à tona suas implicações, visando mudanças sociais. Apesar dessa veia revolucionária e combativa da ACD, ao dizer no prefácio à segunda edição inglesa de sua *Teoria da literatura: uma introdução* que "é estimulante que numa era pós-moderna na qual se espera que o significado, a exemplo de tudo o mais, seja instantaneamente consumível, existam pessoas que acham que vale a pena adquirir novas maneiras de falar sobre a literatura", Eagleton (2003, p.viii) lançou, de certa forma, um desafio a essa linha teórica, pois a ACD parece não ter ainda dado a devida atenção a um meio cuja permanência entre nós é muito mais duradoura e sua circulação, ainda que não tão rápida, muito maior do que a de jornais e revistas: o livro. Faz-se, então, necessário ampliar o escopo das análises que têm por base a ACD para ele que passe a abarcar também narrativas literárias presentes em livros, já que, se desejamos que cada vez mais brasileiros se tornem leitores assíduos como, por exemplo, os europeus, a análise dos discursos que ali se encontram assume enorme importância.

Por fim, se pensarmos que muitas vezes quem lê encontra no texto e em uma personagem uma identificação com seu mundo e consigo mesmo/a, torna-se relevante observar de que forma a mulher – neste caso, retratada na figura da protagonista e de outra personagem importante – é representada, já que seu discurso e o discurso relativo a ela acabarão, sem dúvida, funcionando como veículos de um (ou vários) posicionamento(s) ideológico(s) junto ao público feminino. Os mitos relacionados às mulheres podem ser e muitas vezes são cristalizados e perpetuados através de personagens nas quais milhares de leitoras se espelham. Como afirma Funck (1998, p.25),

> [A] literatura, como um dos veículos ou locais para a construção ideológica da subjetividade marcada pelo gênero, se torna importante não como um mero reflexo da experiência feminina (como na ficção realista), mas como o próprio instrumento da possível construção de posições não-hegemônicas já que, ao colocar em circulação diferentes discursos alternativos, ajuda a construir igualmente posições-sujeito alternativas e resistentes.

Assim, a mera leitura, aquela que não vai além da superfície dos textos, não é a que se deseja: o que se quer são leitores/as que reflitam sobre o que lêem, e isso implica reconhecer os discursos presentes ali – tarefa a que se dedica a ACD. Heberle (2000, p.291) salienta a esse respeito que há uma preocupação nos estudos da ACD com a desconstrução ideológica dos textos, indo-se além das tradicionais descrição e explicação de elementos linguísticos presentes nele ao se incluirem aspectos sócioculturais na análise. Com isso, torna-se possível por meio das análises mostrar a quem lê como o discurso reforça e ao mesmo tempo é reforçado pelo *status quo*, pela estrutura social. Trata-se de, em outras palavras, como salienta Weedon (1987, p.132), "produzir leituras de textos literários e no processo de interpretação temporariamente fixar significados e privilegiar interesses sociais" que, em nosso caso, são os que buscam a percepção da existência, a compreensão e a transformação do poder hegemônico patriarcal e dos mitos relacionados à mulher.

Por essa razão, verificamos que era necessária uma análise linguístico-discursiva que contrastasse a personagem Morgana com outra "bruxa", Viviane, e não com Guinevere como tradicionalmente ocorre, a fim de verificar como se configura a questão das representações de gênero – em especial, a figura e o papel da mulher – e das relações de poder hegemônico estabelecidas com base nelas. Por meio da exposição das conclusões a que chegamos, apresentadas ao final de nossa análise, esperamos não só contribuir com elementos e informações para outras análises, mas principalmente fornecer subsídios que possibilitem uma leitura crítica dessa obra no que se refere à desmistificação das representações femininas tradicionais e das relações de poder entre os sexos e com isso, pelo menos potencialmente, levar a uma mudança social que é, afinal, o fim maior dos estudos do discurso.

1 Fundamentação Teórica

Nosso estudo, ao trabalhar com a questão das representações de gênero e as relações de poder hegemônico[10] estabelecidas com base nelas na interface entre áreas como a literatura e o discurso, demandou diversas e extensas leituras que trouxeram à luz uma série de conceitos e teorias fundamentais. A apresentação desses conceitos e teorias, portanto, é de extrema importância para que se possa não só acompanhar o caminho percorrido em nossas reflexões e o porquê de nossa opção por essas teorias como embasamento teórico, mas o próprio caminho em si, já que para diferentes teorias ou linhas de pensamento existem diferentes acepções de um mesmo termo. Por essa razão, as teorias de Fairclough e Halliday, por sua abrangência e importância, serão abordadas separadamente, enquanto que alguns conceitos serão definidos ao longo do trabalho e outros, por sua relevância, merecerão destaque especial, como ocorre com a *literatura*, o *discurso* e a relação entre eles.

1.1 Literatura e discurso

Foucault (1987; 2004) nos apresenta o discurso como o conjunto de regras e práticas que constroem uma versão da realidade ao produzirem representações sobre certos objetos e conceitos, ao mesmo tempo em que definem aquilo que se pode dizer sobre aqueles objetos e conceitos em um momento histórico específico. Porém, mais do que isso, como acrescenta Fairclough (2001), o discurso possui uma dimensão prática e ativa por ser a língua em uso. Segundo este autor, o discurso é um modo de ação, uma forma de se agir sobre o mundo e especialmente sobre os outros, o que implica uma relação dialética ente o discurso e a estrutura social. Em outras palavras, ele contribui para a construção de todas as esferas da estrutura social que o moldam e o restringem (FAIRCLOUGH, 2001, p.91).

Nesse sentido, os efeitos constitutivos do discurso podem ser percebidos nos níveis identitário, relacional (interpessoal) e ideacional (cognitivo). Em relação ao primeiro nível, o

[10] Adotaremos neste trabalho o conceito de hegemonia apresentado por Fairclough (2001, p.95) que, por sua vez, adota o conceito de Gramsci (1971), para quem *hegemonia* é um processo pelo qual um grupo dominante exerce o domínio pelo estabelecimento do senso comum cultural, ou seja, aqueles valores e crenças que são conhecidos de todos. Em outras palavras, é "o poder sobre a sociedade como um todo de uma das classes economicamente definidas como fundamentais em aliança com outras forças sociais, mas nunca atingido senão parcial e temporariamente, como um 'equilíbrio instável'. [...] é a construção de alianças e a integração muito mais do que simplesmente a dominação de classes subalternas, mediante concessões ou meios ideológicos para ganhar seu consentimento. [...] é um foco de constante luta sobre pontos de maior instabilidade entre classes e blocos para construir, manter ou romper alianças e relações de dominação/subordinação, que assume formas econômicas, políticas e ideológicas." (FAIRCLOUGH, 2001, p.122)

discurso contribui para a construção das chamadas identidades sociais, ou seja, as posições e os tipos de "eu" que os sujeitos sociais assumem. Em relação ao segundo nível, o discurso contribui para construir as relações sociais entre as pessoas (o que é de certa forma óbvio, já que se trata do uso da linguagem). Quanto ao terceiro, ele participa da construção de sistemas de conhecimento e crença (FAIRCLOUGH, 2001, p.91), nos quais sua presença, apesar de muitas vezes não ser tão facilmente perceptível, tem repercussões significativas, já que é a partir desses sistemas que, por exemplo, preconceitos são criados.

É essa dimensão ativa, tanto por entrar na constituição de diversas esferas da vida e da sociedade quanto por ser uma forma de ação, que caracteriza fundamentalmente o discurso. Além disso, a prática discursiva é constitutiva de maneira convencional assim como criativa, já que contribui para reproduzir a sociedade como ela é (com suas identidades sociais, relações sociais e sistemas de conhecimento e crença) ao mesmo tempo em que contribui para transformá-la (FAIRCLOUGH, 2001, p.92). Wodak (2001, p.10)[11] complementa essa idéia ao dizer que "a linguagem não é poderosa em si mesma – ela adquire poder pelo uso que os agentes que detêm poder fazem dela". Isso implica uma relação entre o discurso e a estrutura social, com o discurso contribuindo para a constituição de todas as dimensões desta e ela, por sua vez, o moldando e restringindo. Com isso, o discurso contribui para a construção – e, acreditamos, também para a perpetuação – de identidades sociais (consequentemente também, por extensão, de identidades e representações de gênero, questão que nos interessa sobremaneira), de relações sociais entre as pessoas (ou seja, relações onde podem estar envolvidas questões de poder hegemônico) e também, como visto acima, de sistemas de conhecimento e crença (repercutindo, portanto, na maneira como apreendemos as coisas e idéias de nosso cotidiano, entre elas as questões de gênero e de poder hegemônico).

Significativamente, como salienta Hennessy (1993, p.76), o conceito de hegemonia também sugere que o poder cultural não é simplesmente exercido de cima para baixo, mas ao invés é negociado e contestado por meio de um processo de articulações discursivas, permitindo uma crítica da ideologia – inclusive do ponto de vista feminista – e explicando mais especificamente a dinâmica do discurso.

Não podemos esquecer, porém, que a constituição discursiva da sociedade "não emana de um jogo livre de idéias nas cabeças das pessoas, mas de uma prática social que está firmemente enraizada nas estruturas sociais materiais, concretas, orientando-se para elas"

[11] Todas citações de obras no original em inglês presentes em português neste trabalho serão de tradução nossa, exceto quando se tratar de títulos e/ou citações consagradas.

(FAIRCLOUGH, 2001, p.93). A questão passa a ser, dessa forma, trazer à tona a existência dessas práticas e, principalmente, questioná-las.

Fairclough (2001, p. 94) distingue, entre as diversas práticas em que o discurso se encontra envolvido, as de cunho político e ideológico. No primeiro caso, o discurso como modo de prática política mantém e transforma as relações de poder e as entidades coletivas – tais como classes, comunidades e grupos – nas quais existem relações de poder. Já enquanto modo de prática ideológica, o discurso constitui, naturaliza, mantém e transforma os significados do mundo a partir de posições diversas nas relações de poder. Essas duas formas de prática não são independentes uma da outra, mas a prática política é considerada por Fairclough (2001) como a categoria superior, já que a ideologia são "os significados gerados em relações de poder como dimensão do exercício do poder e da luta pelo poder" (FAIRCLOUGH, 2001, p.94). Com isso, o autor consagra o discurso como um campo de luta pelo poder, seja por sua manutenção ou por sua conquista, idéia que será de fundamental importância ao abordarmos nosso segundo objeto de estudo.

Este outro objeto, apesar de mais conhecido e mais familiar à maioria das pessoas, não conseguiu até hoje receber uma definição que abranja todos os seus aspectos e que o explique de forma definitiva. Estamos nos referindo aqui à *literatura.*

Todos nós sabemos o que é literatura – ou pelo menos cremos saber. Definir o que ela é exatamente, chegando a um conceito completo, último e irretocável é, entretanto, uma tarefa deveras difícil – para não dizer praticamente impossível. Apesar disso, entre as muitas definições que tentam fazê-lo, podemos encontrar, por exemplo, a presente no Dicionário Aurélio, que nos diz ser ela a "arte de compor ou escrever trabalhos artísticos em prosa ou verso"[12], remetendo à ligação da literatura com a estética. Nesse sentido, os formalistas russos que floresceram durante a década de 1920 viam a literatura como uma deformação da linguagem comum por meio de artifícios literários, tornando essa linguagem "intensificada, condensada, torcida, reduzida, ampliada, invertida" (EAGLETON, 2003, p.5). Para eles, por meio da literatura a linguagem se "torna estranha" e, graças a este estranhamento, todo o mundo cotidiano também se transforma em algo não familiar, conceito que perdura até hoje em alguns círculos[13]. Segundo muitos, é justamente esse efeito causado pelo aspecto estético

[12] Definição retirada de *A Literatura Brasileira*. Disponível em: <http://www.literaturabrasileira.net/resumo/literatura.html> Acesso em: 15 jul. 2008.

[13] Em uma reportagem a respeito do centenário do nascimento de Guimarães Rosa exibida pelo Jornal Hoje (Rede Globo) em 27 de junho de 2008, uma professora da cidade natal do escritor (Cordisburgo) definiu, em rede nacional, literatura como sendo "um estranhamento da realidade".

que determina o *status* de uma obra em relação a seu valor artístico e, consequentemente, literário.

Essas idéias todas, contudo, não conseguem – como já dissemos – dar conta do que é a literatura em sua totalidade e assim, de modo geral, apesar de conseguirmos reconhecer o que ela é, não sabemos explicá-la. Eagleton (2003) ilustra esse fenômeno de maneira bastante didática, citando John M. Ellis (1974), para quem a palavra "literatura" funciona como a palavra "mato": o mato não é um tipo específico de planta, mas qualquer planta que por alguma razão não queremos em nosso jardim. "Literatura talvez signifique exatamente o oposto: qualquer tipo de escrita que, por alguma razão, seja altamente valorizada" (EAGLETON, 2003, p.12-13).

A nós, porém, não interessa o que a literatura efetivamente *é*, tampouco é nosso objetivo discutir o que faz uma obra ser considerada digna do título de "literária", mas sim a importância que uma obra já vista e declarada como tal tem quando se pensa em termos dos discursos nela presentes e de como podemos expô-los. Se, como nos diz Fairclough (1991, p.2), as ideologias estão intimamente ligadas à linguagem – pois utilizar a linguagem é a forma mais comum de comportamento social e a forma de comportamento social em que confiamos mais em pressupostos de senso comum, os alicerces das ideologias – então elas também se fazem presentes na literatura. E se "o exercício do poder na sociedade moderna é cada vez mais alcançado por meio da ideologia e, mais particularmente, pelas manipulações ideológicas da linguagem" (FAIRCLOGH, 1991, p.2), analisar como isso se dá no campo da literatura reveste-se de suma importância.

Mais do que simples deleite estético ou do que mera forma de entretenimento, a literatura tem, portanto, reflexos na disseminação, perpetuação e cristalização de discursos, como atestam autores como Eagleton (2003), Cranny-Francis (1990) e Fairclough (1991). Ela nos constrói e é construída por nós à medida que lemos, e isso envolve a circulação de – além da interação com – discursos.

É Eagleton (2003) quem chama atenção para o fato de que o processo de leitura envolve um enorme volume de trabalho – em grande parte inconsciente – por parte do/a leitor/a, pois estamos sempre formulando hipóteses sobre o significado do texto já que este, em si, não passa de uma série de pistas para que lhe demos sentido. É a pessoa que lê que faz conexões implícitas, preenche lacunas, faz deduções e comprova suposições, fazendo uso para isso de seu conhecimento do mundo e, em especial, das convenções literárias (EAGLETON, 2003, p.105), idéia partilhada por Fairclough (1991, p.24, 85), que denomina esse conhecimento *recursos dos membros*. Além disso, o fato de estarem social e historicamente

situados/as condiciona profundamente a maneira pela qual os/as leitores/as interpretam as obras literárias. Assim, se considerarmos que quem lê já traz consigo uma série de discursos aos quais se afilia e tem em seu repertório o conhecimento de outros tantos com os quais não concorda, isso implica dizer que, ao se ler um texto, todos esses discursos e as ideologias neles contidas entram em circulação.

Nesse sentido, é ainda Eagleton (2003, p.30) quem considera ser praticamente desnecessário falar de literatura e ideologia como dois fenômenos à parte que podem ser inter-relacionados, pois a literatura, por guardar estreitas relações com as questões de poder social, constitui-se em uma ideologia[14]. Além disso, a estrutura de valores – em grande parte oculta – que informa e enfatiza nossas afirmações é parte justamente do que entendemos por ideologia (EAGLETON, 2003, p.20). Para ele, ainda que diferentes períodos históricos encontrem nos mesmos textos diferentes elementos a serem valorizados ou desvalorizados, todas as obras literárias são de certa forma "reescritas", ainda que inconscientemente, pelas sociedades que as lêem. Somado a isso, o fato de sempre interpretarmos as obras literárias sob a ótica de nossos próprios interesses pode ser uma das razões pelas quais certas obras literárias parecerem conservar seu valor através dos séculos (EAGLETON, 2003, p.16-17).

Cranny-Francis (1990, p.8-9) complementa essa visão, alertando-nos para a significância ideológica das práticas textuais, ou seja, que as práticas e convenções que definem e caracterizam os textos para quem lê não são neutras, já que carregam ou codificam as funções ideológicas do texto tanto quanto o faz a história, por exemplo. DuPlessis (1985) corrobora o que nos diz Cranny-Francis (1990) ao afirmar que a literatura, como qualquer instituição humana, é, grosso modo, organizada segundo *scripts* ideológicos e que as convenções literárias – enredos, sequências narrativas, personagens –, vistas como instrumentos que alegam retratar a experiência humana, também a interpretam. Assim, para DuPlessis (1985, p.2), nenhuma convenção é neutra, puramente mimética ou puramente estética. Estruturas e sujeitos narrativos são como aparatos de trabalho da ideologia, fábricas para os significados "naturais" e "fantásticos" segundo os quais vivemos e, por meio deles, são produzidos e disseminados os pressupostos, os conflitos, os padrões que criam limites ficcionais para a experiência. Portanto, as narrativas podem funcionar, em uma escala ampla,

[14] Para Eagleton (2003, p.20-21), *ideologia* é a maneira pela qual aquilo que dizemos e no que acreditamos se relaciona com a estrutura de poder e com as relações de poder da sociedade em que vivemos. O autor não entende por "ideologia" apenas as crenças que têm raízes profundas, e são muitas vezes inconscientes, considerando-a, mais particularmente, como sendo os modos de sentir, avaliar, perceber e acreditar, que as relacionam de alguma forma com a manutenção e reprodução do poder social.

como um sistema de representações pelos quais nós imaginamos o mundo (DUPLESSIS, 1985, p.3).

Com isso, não só o/a leitor/a, mas o próprio texto literário encontra-se à mercê de ideologias, exatamente como ocorre com a linguagem diária (FAIRCLOGH, 1991, p.2). Dito de outra forma, como bem ilustra Eagleton (2003, p.120), por ser a língua "um campo de forças sociais que nos modelam até as raízes, é uma ilusão dos acadêmicos considerar a obra literária como uma arena de possibilidades infinitas que fogem a isso".

Essa imagem de um campo de batalha entre forças sociais – e, por conseguinte, de discursos – pode também, então, ser aplicada à literatura e não apenas por simples associação com a linguagem, mas pela literatura em si própria. Isso se verifica pelo fato, por exemplo, de que se houvesse uma perfeita adequação entre os códigos que governam as obras literárias e os códigos que aplicamos à sua interpretação, a literatura não nos ofereceria nada de novo e não teria nada a nos acrescentar. A batalha na literatura se trava no ato da leitura, quando os discursos dormentes e/ou ocultos, bem como os ativos tanto na obra quanto no/a leitor/a se vêem face a face e se enfrentam.

Conforme Eagleton (2003) esclarece a respeito de Iser (1978), este último considera como a obra literária mais eficiente aquela que "força o leitor a uma nova consciência crítica de seus códigos e expectativas habituais", "que interroga e transforma as crenças implícitas com as quais a abordamos, 'desconfirma' nossos hábitos rotineiros de percepção e com isso nos força a reconhecê-los, como realmente são" (EAGLETON, 2003, p.108). Para Iser, ao invés de apenas reforçar as percepções que temos, a obra literária "violenta ou transgride esses modos normativos de ver e com isso nos ensina novos códigos de entendimento" (EAGLETON, 2003, p.108), ou seja, ela mais do que permite, ela nos instiga a uma leitura resistente[15]. Isso remete a Fairclough (1991, p.4), para quem a efetividade da resistência e a percepção da mudança dependem mais de as pessoas desenvolverem uma consciência crítica da dominação e de suas modalidades – ou seja, quais são as suas formas de existência, propagação e perpetuação – do que realmente vivenciá-la

Fairclough (1991, p.23) nos lembra ainda que fenômenos linguísticos são sociais na medida em que sempre que alguém fala, escuta, escreve ou lê, ele/a o faz de maneiras que estão sujeitas a convenções sociais e que têm efeitos sociais. Dessa forma, a partir de um ponto de vista feminista que gostaria de ver um impulso oposicional das mulheres conduzir a uma mudança social real, a leitura de romances pode ser encarada como uma atividade que

[15] A leitura resistente é um conceito importante, derivado da crítica literária feminista, e significa ler de forma crítica, resistindo conscientemente ao *mainstream* e aos discursos hegemônicos.

pode potencialmente desarmar esse impulso. Isso pode ocorrer porque ela supre necessidades e requisitos emocionais e de poder por parte das mulheres que poderiam de outra forma ser transformados em exigências no mundo real e levar a uma potencial reestruturação das relações entre sexos (RADWAY, 1984, p.213). Portanto, uma mudança social envolve também mudanças, por exemplo, na maneira *como* os textos são lidos, promovendo-se um deslocamento de uma leitura inocente e ingênua para uma leitura crítica.

É importante frisar, como o faz Fairclough (1991, p.85), que a ideologia é mais efetiva quando trabalha de forma menos visível, pois se alguém toma consciência de que um determinado aspecto do senso comum está mantendo desigualdades de poder às custas dele/a, esse aspecto deixa de ser senso comum e pode ser contestado, ou seja, pode deixar de funcionar ideologicamente. Essa invisibilidade é alcançada quando as ideologias são trazidas para o discurso não com elementos explícitos do texto, mas através de pistas, de modo que o/a leitor/a traga ideologias para a interpretação de textos, reproduzindo-as no processo. "Os textos posicionam o intérprete!", nos diz literalmente Fairclough (1991, p.85).

1.1.1 Ficção e a ideologia feminista

Se os textos posicionam o intérprete, surge a pergunta sobre que tipo (ou tipos) de texto literário seriam mais propícios a exercer essa influência ou que facilitariam a chegada dos discursos e das ideologias ali presentes até o/a leitor/a. É Cranny-Francis (1990, p.8-9) quem nos responde, dizendo ser a ficção o tipo (chamado por ela de *gênero [genre]*) em questão, por várias razões. Uma delas é o fato de ser a ficção um gênero literário extremamente popular – as pessoas gostam de ler ficção – e, se o que se pretende é atingir um grande público e um público não-especializado, nada melhor do que começar com seu entretenimento, especialmente quando se está também consciente das ideologias naturalizadas nesses textos. Foi por esta razão, inclusive, que os socialistas utilizaram a ficção quando quiseram propagar seus princípios[16], e é pela mesma razão que as feministas frequentemente fazem uso dela: porque é popular.

Outra razão para essa primazia da ficção sobre outros gêneros literários quando se fala na circulação de discursos é que ela pode ser "um local para a descrição alegórica de injustiças sociais deslocadas no tempo e/ou lugar da sociedade do leitor, mas ainda claramente reconhecíveis como uma critica daquela sociedade" (CRANNY-FRANCIS, 1990, p.9).

[16] Obras como *A Mãe*, de Maxim Gorky, e *O Don Silencioso*, de Mikhail Sholokhov, são exemplos do uso da ficção – nesse caso, o realismo socialista – para propagação de princípios.

Entretanto, o/a autor/a deve ter cuidado, pois a ficção também pode ser reapropriada pelos discursos contra os quais ela é escrita se ele/a não estiver consciente das ideologias presentes nas convenções do gênero literário em questão.

Funck (1998, p.10-12) relata que, desde o final dos anos 70, a crítica literária feminista se preocupa com o estudo da relação entre a mulher – seja ela leitora ou autora – e a literatura, sendo que nesse processo escritoras desconhecidas ou esquecidas foram "re/des/cobertas" e teorias de produção e crítica literárias foram desafiadas e transformadas. Com isso, revelar a misoginia inerente à instituição da literatura – por meio de uma crítica não só aos estereótipos masculinos sobre as mulheres e aos tradicionais critérios de excelência – tornou-se um dos principais objetivos da crítica literária feminista, incluindo-se aí as convenções narrativas em relação à trama e às personagens, convenções nas quais "ideais" de feminilidade estão incrustrados.

Sob uma ótica feminista, Cranny-Francis (1990) nos diz que se considerarmos, por exemplo, as questões de gênero[17], tentativas de construir heroínas sobre modelos tradicionais de heróis masculinos não dão certo. Essa visão corrobora a de Russ (1973a, p.7), que em seu artigo *What Can a Heroine Do? Or Why Women Can't Write* nos diz que mesmo se uma história fala de sucesso, ela o faz tomando como parâmetro o mundo masculino, e o que é sucesso para um homem será fracasso para uma mulher. Os próprios padrões de comportamento para o herói são "masculinos", ou seja, ele é durão, conquistador e está sempre envolvido em brigas ou combates físicos, e nem mesmo quando o herói é intelectualizado uma heroína poderia ocupar seu lugar, pois o papel de inteligente não é, infelizmente, o que ainda hoje a sociedade espera de uma mulher. Por outro lado, uma heroína que é "sedenta de sangue (ou seja, corajosa) e manipulativa (ou seja, esperta) como seu contraponto masculino" não contribui nada para redefinir a caracterização e a ideologia que ela naturaliza, podendo mesmo reforçá-la ao lhe emprestar uma nova legitimidade (CRANNY-FRANCIS, 1990, p.9-10).

Assim, podemos ver que a ficção é um terreno fértil quanto à circulação de discursos, tanto no sentido de perpetuar aqueles que se consagraram como hegemônicos quanto de desafiá-los. Ao mesmo tempo, porém, trata-se – numa analogia com o campo de batalha da linguagem – de um "campo minado" por onde se deve transitar com cuidado para que não se incorra no erro de inadvertidamente apenas manter em circulação e não combater discursos que se quer justamente desmascarar. Em outras palavras, "qualquer texto literário pode

[17] Ver 1.2

trabalhar a favor ou contra a ideologia dominante, dependendo de como sua interpelação é recebida e compreendida" (FUNCK, 1998, p. 26). Além disso, conforme já alertava a crítica feminista Annette Kolodny (1985, p.163),

> ... é muito bom para muitas de nós, individualmente, ter atravessado o campo minado, mas essa feliz circunstância só vai ter uma importância duradoura se, juntas, nós o expusermos pelo que é (o medo masculino de dividir poder e significância com as mulheres) e destivarmos seus componentes, de forma que outras depois de nós possam literalmente dançar sobre o campo minado.

Com isso podemos dizer que a ficção, ao funcionar como um meio de circulação de discursos, apresenta-se não só como um gênero literário, mas como uma prática social.

Uma terceira razão para o uso da ficção – e, como veremos adiante, mais especificamente da *fantasia* dentro da ficção – apresentada também por Cranny-Francis (1990, p.33-34) está vinculada a um conceito citado pela autora e que é muito útil ao lidarmos com o público construído por um texto literário: o da *posição-leitor*[18]. Trata-se da posição assumida por quem lê e a partir da qual o texto parece ser coerente e inteligível. Segundo Kress (1985, p.37), é essencialmente um conjunto de "instruções" sobre como ler o texto, construído pelo texto por meio das convenções que simultaneamente codificam posicionamentos discursivos. É óbvio que a posição-leitor produzida e cristalizada por discursos ideológicos hegemônicos e sedimentados em textos literários mais "tradicionais" vai frequentemente entrar em conflito com a posição-leitor produzida por ideologias não-convencionais, como por exemplo a ideologia feminista, vindo daí o desconforto que as pessoas podem experimentar ao se depararem com esses textos. Ainda assim, alega Cranny-Francis (1990, p.34), "estas contradições são também o lugar de luta, de negociação, e de produção de novos significados" e, ainda mais importante, "a produção de novos significados resultantes é uma parte essencial não só da experimentação literária, mas também de mudança social" (CRANNY-FRANCIS, 1990, p.25). Assim, um texto de ficção/fantasia feminista tem um potencial duplo. Em primeiro lugar, por ser do gênero literário *fantasia* os elementos do fantástico produzem o estranhamento e o consequente distanciamento necessários para que quem lê o texto possa "ver sua própria sociedade com seus olhos livres das restrições de um conjunto específico de vendas ideológicas" da realidade do tempo e sociedade em que vive (CRANNY-FRANCIS, 1990, p.78). Paralelamente, devido ao fato de tratatr-se de ficção *feminista*, o texto pode causar desconforto no/a leitor/a por chocar-se com o discurso do poder

[18] Manteremos o termo no masculino genérico apenas para evitar a confusa grafia *posição-leitor/a*.

hegemônico de sua realidade e, com isso, desencadear o processo que levará a uma tomada de consciência sobre o problema e, em última instância, a uma mudança social.

O próprio foco das análises da crítica literária feminista voltou-se muitas vezes para a "problemática relação entre as mulheres e a ficção", envolvendo desde a questão da leitura até a da estrutura narrativa e as convenções de gênero, mas na maioria dos estudos há uma "preocupação comum com a ideologia do patriarcado e o papel da autora em criar posturas de oposição aos discursos hegemônicos" (FUNCK, 1998, p.11-12).

Voltando ao conceito de posição-leitor, este reveste-se de importância quando associado às reflexões de Brownstein (1982) a respeito de um tipo particular de ficção, o romance[19]. Para Brownstein (1982), a literatura influencia clara e diretamente a vida, tendo a história das mulheres sido seriamente afetada pelo romance, já que ela crê que elas foram profundamente influenciadas pela ilusão tentadora e enganosa de um "eu-perfeito", ou seja, pela idéia de se tornarem uma heroína (BROWNSTEIN, 1982, p.xxiv). Dessa forma, podemos dizer que no mínimo uma posição-leitora dentre as muitas existentes manteve-se sob a influência deste ideal de heroína e a leitura resultante não desafiou em nada os discursos hegemônicos. Muito pelo contrário: reforçou-os.

Cabe aqui ressaltar que isso pode ser aplicado não só a mulheres, mas também a homens, já que eles também – ainda que em menor escala – lêem romances (ou ficção) e têm fantasias, assim como as mulheres. Mais do que isso, argumenta Brownstein (1982, p.xv), não se trata de uma questão de homens e mulheres, mas de meninos e meninas, pois as meninas, proibidas de sonhar em ser generais e imperadores pelas histórias hegemônicas, tendem a viver mais dentro dos romances do que os meninos e a viver mais tempo dentro deles, buscando ali não só um significado para suas vidas, mas uma significância para si mesmas. Conforme ressalta Brownstein (1982, p.xxiv), as jovens gostam de ler sobre as heroínas na ficção de forma a "ensaiar vidas possíveis e imaginar a vida de uma mulher como importante – porque elas querem ser atraentes e poderosas e significativas, alguém cuja vida vale a pena ser escrita, cujo mundo gira em torno dela e faz o jeito de ela ser ter fazer sentido". É natural e humano querer ser importante e significativo, mas são historicamente atitudes femininas que isso ocorra somente no âmbito da fantasia, da ficção, e que essa significância seja buscada na essência concentrada de uma personagem ou em uma imagem, mais do que na ação ou realização.

[19] Para fins de diferenciação, neste trabalho quando nos referirmos simplesmente a *romance* tratar-se-á de uma obra de ficção cujo foco primário é a relação romântica entre o casal protagonista, enquanto que quando tratar-se do *gênero literário romance* iremos nos referir a ele dessa forma específica.

Assim, ao longo do tempo inumeráveis mulheres recorreram aos romances em busca de significância, e estes acabaram por determinar as vidas das mulheres. Gerações de meninas cuja experiência de vida foi limitada por sua criação e/ou educação, pela falta de oportunidades ou por convenções, recorreram à ficção para escapar de uma realidade sufocante e tediosa, e dela retiraram estruturas que utilizaram para organizar e interpretar seus sentimentos e suas perspectivas futuras. Elas correram direto dos romances, vorazes e esperançosas, para o que acreditavam serem finais felizes e, desde suas interpretações das ações de outras pessoas até suas noções sobre si mesmas, as atitudes dessas mulheres foram embasadas em linhas derivadas da ficção.

As mulheres que lêem tendem, desde o século XVIII, a compreender uma à outra, aos homens e até a elas mesmas como personagens de romances (BROWNSTEIN, 1982, p.xviii): portanto, mais do que uma maneira de ler uma obra literária, a posição-leitor – nesse caso, posição-leitora, e em especial no caso da leitora de romances – estendeu-se a uma maneira de "ler" a vida embasada em um modo de pensar firmado sobre uma ideologia hegemônica. Com isso, apesar de Brownstein (1982) referir-se especificamente ao gênero literário do romance, a relevância da ficção na difusão de certos discursos e sua consequente influência mais uma vez se comprova.

Em relação à fantasia e sua importância para a propagação, cristalização e perpetuação de discursos, Cranny-Francis (1990) cita Ursula LeGuin (1979) e seu trabalho *Why Are Americans Afraid of Dragons?*, no qual essa autora explora a rejeição ou desconfiança contemporânea em relação à fantasia, em especial por parte daqueles que se consideram mais "em contato" com o real. Esses "realistas" rejeitam a fantasia, vendo-a como um passatempo escapista sem valor, uma atitude que LeGuin (1979) considera associada à repressão da imaginação dos "realistas". Essa imaginação reprimida encontra alívio, então, nos gêneros empobrecidos da pornografia e do romance ingênuo, que, nos termos de LeGuin (1979), não são mais reais do que a fantasia e ainda consideravelmente menos realistas. A fantasia, LeGuin (1979) argumenta, não está amarrada pelas convenções do realismo nem tem obrigação de ser uma reprodução fiel do "real" contemporâneo. Como resultado, ela pode explorar áreas da vida que a literatura realista tende a negar ou reprimir, conceitos e idéias que ficam fora do espectro ideológico do real burguês contemporâneo (CRANNY-FRANCIS, 1990, p.75).

Se as convenções do realismo constroem textos que englobam as categorias constitutivas do real contemporâneo e burguês, Cranny-Francis (1990, p. 76) argumenta que, por outro lado, os textos de fantasia expõem essas categorias como construções arbitrárias e

não como sendo inevitabilidades de senso comum, revelando-as dessa forma como ideologicamente determinadas. A fantasia, portanto, mostra a fragmentação do real, revelando-o como uma negociação de discursos conflitantes engendrada por condições socioeconômicas específicas, e nega a definição do real comumente proposta em textos realistas como um produto de uma essencialmente imutável "natureza humana".

Retomando LeGuin (1979), Cranny-Francis (1990) argumenta que o real não é menos arbitrário do que o fantástico, sendo o produto de condições socioeconômicas, cuja natureza é determinada politicamente, e que, se os indivíduos estiverem preparados para usar sua imaginação, para ver além do real como ele é (ideologicamente) re(a)presentado, então eles podem ser libertados da tirania desse real. A partir daí, eles serão capazes de fazer escolhas a respeito dos valores pelos quais vivem, das pressuposições que governam suas ações e das instituições com que interagem. Como nos diz Hennessy (1993, p.94) ao explicitar seu conceito de *leitura sintomática*,

> Ler um texto sintomaticamente é tornar visível aquilo que a ideologia hegemônica não menciona, aquelas coisas que não devem ser ditas, contestações discursivas que são naturalizadas no interdiscurso mas que ainda modelam a relação doentia do texto consigo mesmo. Ler sintomaticamente é revelar esta historicidade nos textos da cultura e, ao fazê-lo, colocar à mostra os arranjos sociais exploradores que eles tão frequentemente organizam.

Essas escolhas por parte dos/as leitores/as podem ser conservadoras e deixar a formação social contemporânea fundamentalmente não-desafiada ou, por outro lado, podem entrar em conflito com posições discursivas dominantes e assim constituir uma posição opositória e um ato subversivo. No último caso, o indivíduo é transformado de marionete em ator, representando um script preparado por outras mãos e, ao invés de simplesmente rejeitar o papel de recipiente passivo, passar a "escrever", a construir seu próprio real a partir de uma posição de compreensão e consciência política (CRANNY-FRANCIS, 1990, p.76).

Finalizando a defesa da fantasia como gênero literário potencialmente subversivo no sentido de permitir o surgimento e a circulação de discursos resistentes, Cranny-Francis (1990, p.76) se refere a Rosemary Jackson (1981), a qual, como LeGuin (1979), argumenta que o leitor de fantasia tem oportunidade de desenvolver uma compreensão crítica da natureza de sua sociedade precisamente porque ele não está mais confinado por discursos hegemônicos, não mais restrito à posição-sujeito que esses discursos definem. Nas palavras de LeGuin (1979), citada por Cranny-Francis (1990, p.76), "a fantasia revela a existência de ideologias opostas e as posições-sujeito que elas constroem". Assim, tanto LeGuin (1979)

quanto Jackson (1981) defendem a fantasia como uma forma literária potencialmente subversiva, subversiva não só de outras formas literárias mas também dos meios pelos quais nós construímos e verificamos o real. Esses meios são os discursos que estão embutidos nas narrativas e convenções de gênero literário e que categorizam a experiência de modos cruciais, validando ou negando em relação a ideologias dominantes (CRANNY-FRANCIS, 1990, p.76).

Dentro dessa mesma linha de defesa do potencial "delator" da fantasia encontramos Moody (1991, p.186), segundo a qual, apesar de ser um tanto desprezada e considerada como um gênero literário de má qualidade, a fantasia – e dentro dela em especial os chamados "romances de espada e feitiçaria" – tem sido utilizada para promover personagens femininas "fortes", como salientado por Marion Zimmer Bradley em sua introdução de *Sword and Sorceress II* (BRADLEY, 1986a). É importante frisar aqui que, segundo Moody (1991), é possível perceber um crescente número de romances historicamente orientados encontrados nas prateleiras de ficção científica, mas "embalados" como fantasia, já que a popularidade desta vem aumentando (MOODY, 1991, p.186). Dito isso, tornam-se significativos os fatos de que o romance histórico na literatura *mainstream* tem sido uma retórica pela qual autores são capazes de examinar assuntos sensíveis de seu próprio tempo, evitando portanto a crítica sem recorrer à sátira, e o de que a fantasia historicamente orientada oferece à escritora a oportunidade de reavaliar a história das mulheres a partir de sua própria perspectiva em relação às interpretações das evidências (MOODY, 1991, p.187).

Moody (1991, p. 188) refere-se também a autores que, desde Tolkien e outros fantasistas vitorianos iniciais como William Morris, apresentam o período medieval – no qual se desenvolve a trama de *As brumas de Avalon* – como uma era de ouro. Em textos de ficção científica este período histórico é frequentemente utilizado para fornecer uma cultura de estranhamento – quase "alienígena" – com similaridades reconhecíveis. Referências a guildas, atitudes, armas ou estilos de vida podem assumir uma aparência histórica/medieval porque elas são ao mesmo tempo distantes e familiares, enquanto que a mágica associada ao período é estimulante para escritores como transgressões da ordem social. De dentro deste subgênero crescente, segundo Moody (1991, p.189), as escritoras têm escolhido para os romances de fantasia dois cenários históricos agora familiares, o Arturiano e o Celta, justamente aqueles eleitos por Marion Zimmer Bradley para *As brumas de Avalon*.

Segundo Thompson (1985, p.12), o valor das reescrituras para a tradição arturiana tem duas faces. Por um lado, elas encorajam um interesse na lenda que pode levar quem lê a estudar os textos originais ou ler outras versões, tanto modernas quanto antigas. Por outro

lado, elas servem como fontes valiosos para escritores que desejam trabalhar com assuntos arturianos. Por muitos séculos praticamente o único trabalho arturiano familiar à elite educada foi *Le Morte d'Artur* de Sir Thomas Malory, e aqueles autores que escolhiam lidar com o Rei Artur o utilizavam como seu ponto de partida – como o fez Marion Zimmer Bradley.

Ainda de acordo com Thompson (1985, p.87), de todos os gêneros literários que lidam com a lenda do rei Artur, a fantasia foi o que demonstrou o crescimento mais dramático: no final dos anos 20, as fantasias arturianas surgiam na proporção de uma a cada dois anos e a partir da metade dos anos 50 essa taxa dobrou. No início dos anos 70 a taxa dobrou novamente, aumentando para dois livros por ano, e durante a segunda metade da década subiu para três livros por ano. Durante os anos 80 – época da publicação de *As brumas de Avalon*, a taxa se manteve, refletindo o vigor e a popularidade da fantasia em geral, apesar da recessão que atingiu a indústria das publicações.

O rótulo de escapista por muito tempo exclui a fantasia de qualquer atenção mais séria da parte de estudiosos interessados na tradição da ficção mais realista. Entretanto, desde que J.R.R. Tolkien defendeu o escapismo como um processo potencialmente construtivo e revigorante[20], a aceitação da fantasia por parte dos estudiosos aumentou, ainda que de forma lenta e relutante. Estudos demonstram que o mundo aparentemente simplista da fantasia pode, na verdade, ser bastante sofisticado e tão capaz de sondar as verdades da condição humana quanto os mais introspectivos romances psicológicos (THOMPSON, 1985, p.87-88).

Assim, acrescenta Moody (1991, p. 194), dentro da fantasia as lendas arturianas fornecem um ambiente estruturado que permite às escritoras explorar a posição das mulheres fora dos valores e estereótipos contemporâneos. Isto permanece limitado, no entanto, pelos sobretons cristãos e a presença de um rei guerreiro. Já com a inserção do mito celta, enquanto ainda é mantida uma familiaridade tanto para o leitor quanto para a escritora, outro papel legítimo para as personagens femininas passa a ser oferecido, o da guerreira ou da rainha guerreira.

O surgimento dessa alternativa de representação literária feminina se deve principalmente ao fato de que, ao adotar a perspectiva pagã da cultura celta, removendo assim as restrições das expectativas da Igreja incipiente em relação às mulheres, as lendas arturianas fornecem muitas personagens femininas interessantes que podem, então, ser investidas de poder como o eram as mulheres na cultura celta. Elas podem então ser vistas em posições de poder e ativas em sociedade, pois as noções iniciais do cristianismo em relação a seu "lugar"

[20] TOLKIEN, J.R.R.. On Fairy Stories. In: TOLKIEN, J.R.R. *Tree and Leaf*. London: Harper Collins, 2001, p.57-69.

são removidas e substituídas ou por um respeito matriarcal existente dentro de uma irmandade religiosa ou pela posse de conhecimento (MOODY, 1991, p.193). Moyra Caldecott[21], que escreveu extensivamente sobre o assunto, relata que, além disso, na cultura celta as mulheres podiam possuir propriedades, emitir julgamentos e falar nos Conselhos, não estando restritas em seus movimentos e ações por especulações de decoro sociais ou legais.

Moody (1991, p.195) ressalta que, da mesma forma que a ficção científica é atraente para leitoras devido a protagonistas femininas com quem elas sentem que podem – ou pelo menos gostariam de – se identificar, o período celta como cenário da fantasia oferece uma mobilidade semelhante para as personagens femininas sem a autora ter que, como no caso da ficção científica, construir um mundo alternativo que lhe permita fazer isso. As imagens encontradas nos mitos celtas provam ser, portanto, extremamente atraentes. Elas fornecem uma fantasia de liberdade e igualdade para as mulheres que tem apoio histórico. Para Moody (1991, p.198-199), a mudança de atitude do século XX em relação à posição das mulheres, o *status* do casamento e as expectativas em relação a ele afetaram significativamente a situação social das mulheres. As atitudes legais e sociais apresentam muita ambigüidade e influenciam as mulheres mais do que simplesmente em termos teóricos. Assim, ler ficção popular – ou, em nosso caso, fantasia – surge como algo muito além do escapismo: é uma oportunidade de *reflexão*.

A crítica literária feminista, na vanguarda da crítica literária em geral, sempre se preocupou com a questão dos discursos presentes nas obras, especialmente aqueles referentes às ideologias dominantes. Para Hennessy (1993), por exemplo, as várias teorias de discurso de que as feministas se apropriaram e como essas teorias foram articuladas por elas em um quadro crítico feminista têm um efeito sobre o sentido que damos ao mundo – seja dentro da política feminista, seja no da realidade que ela transforma (HENNESSY, 1993, p.xiii). Assim, já que a história, como uma das narrativas da cultura, é sempre uma intervenção no presente, a importância dos questionamentos feitos pela crítica literária – principalmente quanto aos discursos circulantes em obras literárias – é que eles ajudam a formar a incerteza ideológica ao redor da "mulher" agora, desestabilizando mitos e paradigmas que de outra forma tenderiam a perdurar incólumes eternamente.

Assim, além de questionar cânones literários tradicionalmente ditados por homens, a crítica literária feminista trouxe à luz a *ficção feminista*, gênero literário por meio do qual

[21] A concentração principal do trabalho de Caldecott é na reescrita de observações críticas a respeito de mitos e lendas irlandeses e galeses que se referem às mulheres, observações que estão coletados em *Women in Celtic Myth* (London: Arrow, 1988). Entretanto, ela também escreveu romances baseados nas vidas de mulheres cristãs e pagãs primitivas.

discursos não-hegemônicos puderam ser colocados em circulação e à disposição de um público maior.

Livre do realismo presente na literatura contemporânea, a ficção por si só já oferece cenários e situações narrativas irrestritas, permitindo a exploração de possibilidades sociais e culturais para as mulheres fora dos padrões atuais. Além disso, a ficção é acessível àquelas escritoras que querem projetar pensamentos feministas em um mercado que pode fazer circular questões práticas, concretas, e não meramente teóricas, ao mesmo tempo em que está disponível para mulheres que querem escrever sobre as mulheres – mesmo que sem nenhum pensamento direcionado ao feminismo em si – e que descobriram que o realismo ou concepções do realismo, caso fossem utilizados, tornariam seu trabalho difícil (MOODY, 1991, p.200).

Já a ficção feminista – uma apropriação das formas literárias "populares" genéricas, incluindo a ficção científica, a fantasia, a ficção utópica, a ficção de detetives e o romance – tornou-se uma das áreas mais inovadoras e interessantes da produção literária contemporânea. É uma ficçaõ escrita conscientemente, de forma a codificar uma ideologia que está em direta oposição à ideologia de gênero dominante da sociedade ocidental, a ideologia patriarcal[22]. Cabe aqui salientar, como faz Cranny-Francis (1990), que nem todas as escritoras são feministas. Muitas trabalham conscientemente dentro das ideologias dominantes de gênero, raça e classe, mas isso não exclui a expressão de visões opostas em seus textos. Essas visões, porém, por mostrarem-se dependentes de um conservacionismo presente no texto como um todo, podem portanto, apesar de aparentemente contestadoras, ser questionadas como repetidoras dele (CRANNY-FRANCIS, 1990, p.1).

O discurso sexista como parte da formação da subjetividade de homens e mulheres determina não só o que eles fazem, mas como eles pensam sobre eles mesmos e sobre os outros. Esse discurso é "naturalizado" como o modo óbvio de representação de homens e mulheres, sendo o papel e a tarefa mais importantes do discurso feminista, portanto, desafiar essa naturalização, essa obviedade, esse senso comum. Para desafiá-la, o discurso feminista tem que torná-la visível e, na ficção feminista, ele opera para tornar visíveis dentro do texto as práticas pelas quais discursos conservadores tais como sexismo estão invisivelmente

[22] Weedon (1987, p. 3) nos diz que o termo "patriarcal" se refere às relações de poder nas quais os interesses das mulheres estão subordinados aos interesses dos homens. Estas relações de poder assumem muitas formas, da divisão sexual do trabalho e a organização social da procriação às normas internalizadas de feminilidade pelas quais nós vivemos. No discurso patriarcal a natureza e o papel social das mulheres são definidos em relação a uma norma que é masculina. Esse fato encontra sua expressão mais clara no uso genérico das expressões "homem" e "ele" para englobar toda a humanidade. Além disso, muitos dos ganhos sociais e políticos obtidos pelas mulheres nos últimos 100 anos foram resultado de lutas para incluir as mulheres nos direitos e privilégios que os homens instituíram para servir seus próprios interesses.

inbricados no tecido textual, tanto em sua estrutura como em sua história, tecitura e impressão (CRANNY-FRANCIS, 1990, p.2).

Cranny-Francis (1990, p.24-25) nos diz ainda que tradicionalmente as mulheres não têm outra presença na literatura que não a de "Mulher", uma construção idealista composta a partir de negativos de masculinidade. Como "Mulher", as mulheres são representadas como basicamente boas ou más (conforme ajudam ou atrapalham as práticas masculinas); personagens femininas não têm complexidade, sutileza ou presença "real". Na ficção feminista as escritoras tentam quebrar essas caracterizações simplistas e, ao fazê-lo, desafiar os discursos patriarcais. Elas não estão só rompendo limites, mas mostrando limites que os/as leitores/as não deveriam perceber, incluindo-se aqui limites entre as próprias mulheres assim como entre mulheres e homens. Em termos textuais, isso quer dizer um engajamento da ideologia feminista com a narrativa, com convenções de gênero literário e com os discursos que eles mobilizam.

Se em uma sociedade patriarcal a experiência das mulheres é comumente negada ou invalidada pela referência ao discurso de gênero dominante do sexismo (inclusive na literatura), a ficção feminista – e em especial a *fantasia* feminista – explora por sua vez os problemas de ser mulher em uma sociedade que lhes nega não só visibilidade, mas também subjetividade. Ela coloca sob escrutínio as categorias do real patriarcal, revelando-as como construções arbitrárias e mutantes, ou seja, que a subjugação das mulheres não é uma característica "natural", mas um processo ideológico (CRANNY-FRANCIS, 1990, p.77). As escritoras feministas de fantasia, como nos relata Cranny-Francis (1990, p.77), têm utilizado, então, três tipos diferentes de fantasia para escrever sobre a experiência das mulheres na sociedade ocidental contemporânea: fantasia de mundos "secundários" ou de "outros" mundos, contos de fadas e terror. Nenhuma dessas formas é específica da fantasia feminista, mas todas elas têm a virtude de serem formas literárias extremamente populares, concedendo, portanto, à escritora de fantasia feminista a oportunidade de atingir um público amplo e variado.

Dentre as mencionadas acima, a forma mais comum de fantasia feminista tanto entre as escritoras feministas como entre as não-feministas é a fantasia de mundos secundários. Na forma mais comum de fantasia de mundo secundário, a escritora textualmente constrói um outro mundo que é implícita e às vezes explicitamente um comentário sobre a sociedade da própria escritora. Esta técnica de estranhamento, por meio da qual o/a leitor/a é posicionado/a para examinar criticamente sua sociedade de uma perspectiva diferente (de outro mundo) é também utilizada extensivamente por escritores de ficção-científica politicamente conscientes.

Os mundos alienígenas da ficção científica recebem frequentemente uma explicação racional (pseudo) científica: relações causais incomuns são relacionadas a condições naturais ou sociais específicas, criaturas bizarras ou fantásticas como dragões e elfos ganham sua própria história natural. Com isso, as escritoras de fantasia não estão presas a uma exigência de racionalização: seus mundos secundários simplesmente *são*. Consequentemente, o mundo ficcional ou fantasia pode parecer extremamente estranho ao/à leitor/a, muito longe das representações do "real" ao qual ele/a está acostumado/a e, como resultado, os/as leitores/as podem ver mais claramente as construções de sua própria sociedade com seus olhos livres das restrições de um conjunto específico de vendas ideológicas. Isto não quer dizer, entretanto, que as escritoras feministas de fantasia aleguem algum tipo de imunidade em relação a ideologias, pois seu próprio trabalho opera claramente a partir das premissas da ideologia feminista. Entretanto, ao contrário daqueles que ocupam o bloco hegemônico dominante contemporâneo – o complexo de discursos que define a posição contemporânea, dominante e conservadora (ou seja, patriarcal, anglo-saxônica, de classe média, protestante no presente contexto de análise) – as escritoras feministas reconhecem seu *status* ideológico. Elas não mistificam sua própria posição ou fingem uma objetividade ou naturalidade ou senso comum que é em si mesmo uma posição ideologicamente definida (CRANNY-FRANCIS, 1990, p.77-78).

Por fim, Cranny-Francis (1990, p.106) argumenta que ainda que apenas uma pequena parte da fantasia feminista trate diretamente de problemas de raça e classe, a posição-leitor construída nesses textos se opõe claramente à ordem hegemônica existente em relação a gênero. Ao construir uma posição-leitor feminista via a inflexão de discursos de gênero feministas e não patriarcais, a fantasia feminista necessariamente envolve as leitoras em uma renegociação de suas posições-sujeito patriarcal-capitalistas, as quais na maior parte das vezes já se tornaram familiares. Essa intervenção tem, então, um papel significativo na desestabilização e na remoção do poder desses discursos.

O processo de análise da revisão feminista da ficção é, por essa razão, complexo, pois os textos femininos de gênero não são simplesmente textos que contam histórias nas quais as mulheres têm papéis geralmente dados aos homens. Analisar a ficção feminina que lida com as questões de gênero significa entender a prática semiótica de um gênero literário particular, o que por sua vez significa compreender a história deste gênero literário e os discursos que estão embutidos nas suas convenções. Os gêneros literários, por sua vez, são eles mesmos construídos como um diálogo de convenções literárias que se desenvolveram em um lugar e tempo específicos, em uma formação social específica. Dessa forma, mudanças nas

convenções (e assim nos discursos ali embutidos) são indicativas de mudanças na formação social (como fica evidente no estudo histórico de um gênero literário específico), já que a formação social é ela mesma um construto ou negociação de muitos discursos (sobre questões de gênero, raça, classe, etc) (CRANNY-FRANCIS, 1990, p.206).

Dentro, então, dessas convenções sociais, destaca-se uma que nos interessa particularmente e à qual nos dedicaremos agora: o gênero[23].

1.2 Gênero: um conceito em meio a brumas

Dentro da análise que nos propomos fazer, *gênero* é um conceito fundamental e que merece ser observado. No entanto, por não ser um dos objetivos deste trabalho discutir ou refletir teoricamente *sobre* gênero, mas sim sobre questões de gênero em uma obra de ficção, nos deteremos apenas em alguns de seus aspectos fundamentais, especialmente sua conceituação.

Gênero é um conceito que perpassa diversas áreas e tem como seu principal eixo as ciências sociais, mas é sem dúvida uma presença de peso no campo da Análise do Discurso e da literatura – áreas que nos interessam neste trabalho – sendo sua relevância e importância inegáveis. Entretanto, paradoxalmente, sua definição é fluida e em constante transformação, não nos permitindo cristalizá-la em uma forma definitiva e final. É um termo que se modificou – ou foi sendo modificado –, evoluiu e até os dias de hoje ainda suscita debates. De forma geral, porém, podemos dizer que é uma categoria de análise que, assim como o objeto que ele próprio define, está em constante construção.

Linguisticamente falando, todo discurso está necessariamente ligado ao gênero, já que se trata de uma categoria gramatical presente em todas as línguas, categoria na qual, vale ressaltar, o masculino é a norma. Mesmo em inglês, uma língua na qual somente os substantivos que se referem aos seres humanos e animais possuem indicação de gênero, a forma masculina é a genérica, universal ou não-marcada, enquanto a feminina é marcada por um sufixo ou alguma outra variante (SHOWALTER, 1989). Assim, em termos de discurso, a hegemonia do masculino tem historicamente determinado os modos de ver o mundo na cultura ocidental.

---

[23] Cabe salientar nesse ponto que sempre que nos referirmos simplesmente a *gênero* estaremos tratando do que é abordado em 1.2, enquanto que quando tratar-se de gênero *literário* ou *textual-discursivo*, este será marcado pela identificação correspondente.

Especificamente em relação à literatura, Showalter (1989) chama a atenção para o fato de que uma das mudanças mais significativas para a humanidade nos anos 80 – período em que foi escrita a obra que ora examinamos, *As brumas de Avalon* – foi o surgimento do gênero como categoria de análise, reforçado pelo fato de, já nos primórdios da crítica feminista, ele ter sido reconhecido como "um determinante crucial na produção, circulação e consumo de discursos literários" (RUTHVEN, 1988, p.9). A introdução do gênero no campo dos estudos literários marcou uma nova fase na crítica feminista, até então centrada na categoria "mulher", pois com ele passa-se a investigar as formas como toda leitura e/ou escrita, seja por parte de homens ou mulheres, é marcada pelo gênero, sendo que a discussão sobre ele abriu caminho para outras categorias de diferença – tais como raça e classe – que inexoravelmente estruturam nossas vidas e, consequentemente, também textos.

Ao enfocar o discurso feminista anglo-americano, Showalter (1989) afirma que, em um primeiro momento, o termo "gênero" foi utilizado para representar o significado social, cultural e psicológico imposto sobre a identidade sexual, ficando, dessa forma, distinto do termo "sexo", este reservado para a referência à identidade biológica como feminina ou masculina, ou de "sexualidade", concebida como a totalidade da orientação, preferência e comportamento sexual de um indivíduo. O termo gênero surgiu, portanto, em oposição a uma visão tradicional que sustentava que sexo, gênero e sexualidade eram o mesmo e que, por exemplo, um ser biologicamente masculino "naturalmente" adquiria as normas de comportamento masculino de sua sociedade e que sua sexualidade evoluía "naturalmente" de seus hormônios. A partir dos estudos de gênero, conceitos de masculinidade e de feminilidade passam a ser vistos como variáveis dentro de diversas sociedades e diferentes períodos históricos, e que a sexualidade é um fenômeno complexo moldado por experiências sociais e pessoais.

Em um estudo enfocando o desenvolvimento cronológico e teórico da questão, Cameron (2005, p.482) argumenta que o conceito de gênero sofreu ainda outras mudanças significativas, passando de um paradigma organizado ao redor de uma idéia de *diferença* binária a uma preocupação com a *diversidade* de identidades e práticas sociais. Tal mudança, no entanto, não ocorreu de forma brusca ou imediata, ou seja, não houve um momento específico em que todos os que antes aderiam aos preceitos de uma definição do conceito de gênero passaram a aderir aos de outra. Ambos os pontos de vista – ambos igualmente dignos representantes de diferentes tendências no pensamento feminista – conviveram e se sobrepuseram historicamente, até chegar a um momento na década de 90 quando um deles tornou-se a posição dominante. Esses dois períodos relacionados à linguagem e ao gênero são

chamados por Cameron (2005, p.483) de enfoque feminista "moderno" e enfoque feminista "pós-moderno"[24] e definidos comparativamente por meio de uma série de características.

Segundo Cameron (2005, p.484), para o enfoque feminista "moderno" o gênero é construído socialmente e se distingue do sexo, que é biologicamente determinado, mas o sexo é ainda implicitamente tomado como base para a fundamentação do gênero; por outro lado, na visão do enfoque feminista "pós-moderno" mesmo a distinção sexo/gênero pode ser questionada, tomando-se como base o fato de que o próprio sexo não é "natural", mas sim construído[25]. Quanto a identidades de gênero, a posição do enfoque feminista "moderno" é de que elas – assim como comportamentos linguísticos relacionados a gênero – são adquiridas nos estágios iniciais da vida, sendo que gênero é algo que se "tem", enquanto que para o enfoque feminista "pós-moderno" identidades de gênero e comportamentos linguísticos relacionados a ele são produzidos continuamente e alteram-se conforme a situação e/ou o contexto. Dito de outra forma, gênero é algo que se "faz" ou "realiza", ou seja, é algo em constante construção, como definido por Butler (1990a).

Outra diferença fundamental entre os dois enfoques é quanto à existência de uma dicotomia inerente ao gênero. Enquanto o enfoque "moderno" baseava-se na *diferença* e as pesquisas pressupunham a existência de dois grupos internamente homogêneos – homens e mulheres –, entre os quais se buscavam diferenças, o enfoque "pós-moderno" baseia-se na idéia de *diversidade*, já que as pesquisas consideram uma variedade de possíveis identidades e posições de gênero determinadas por outras dimensões de identidade social. Além disso, no enfoque "moderno" diferenças linguísticas são explicadas através da relação do gênero com estruturas sociais (como, por exemplo, o caso da dominação masculina) e se busca encontrar universais culturais, enquanto que no enfoque "pós-moderno" masculinidades e feminilidades são consideradas como sendo produzidas em contextos específicos e em relação a arranjos sociais locais, sem se presumir que os mesmos padrões sejam encontrados universalmente. Por fim, enquanto que no enfoque "moderno" os sujeitos considerados são genericamente vistos como "homens" e "mulheres" – e explicita ou implicitamente brancos, heterossexuais, de classe média e monolíngues –, o enfoque "pós-moderno" se volta para identidades de gênero não-convencionais, bem como para a relação entre gênero e identidade sexual e heteronormatividade.

---

[24] Cameron salienta que utilizou os termos "moderno" e "pós-moderno" entre aspas por reconhecer que eles notoriamente significam coisas diferentes para pessoas diferentes em diferentes áreas, pretendendo, com isso, chamar a atenção para o fato de que são termos contestados e devem ser tomados com cuidado.

[25] Ver, a esse respeito, LAQUEUR, Thomas. *Inventando o sexo: corpo e gênero dos gregos a Freud*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

Cameron (2005, p.486) estabelece o eixo em torno do qual giram as reflexões sobre gênero na virada "pós-moderna", ou seja, a desconstrução da dualidade sexo/gênero, referindo-se a Butler (1990a), para quem fatos biológicos não indicam coisa alguma: nossa concepção ou conhecimento do(s) sexo(s) se dá inexoravelmente através do filtro ideológico do discurso sobre gênero. Em relação a sexo e gênero, Butler (1990a) não considera que um seja mais natural do que o outro, mas que ambos são construções culturais e a distinção entre eles inexistente. Essa idéia é reforçada quando Butler (1990a, p.8), partindo da emblemática afirmação "Ninguém nasce mulher, torna-se mulher" (DE BEAUVOIR, 1980b, p.9), chama a atenção para o fato de que "não há nada em sua explicação [de Beauvoir] que garanta que o 'ser' que se torna mulher seja necessariamente fêmea". Para Butler (1990a), admitir a distinção sexo/gênero e a premissa de que sexo é natural e gênero é adquirido nada mais é do que dizer que, ao invés da biologia, a cultura torna-se o destino.

Donna Haraway (1991) igualmente questiona a distinção sexo/gênero. Segundo ela, o principal problema, inerente ao próprio conceito de gênero, é o de que ele remete a uma distinção entre ele e sexo, distinção que fez com que idéias *perigosas* relacionadas com identidades essenciais – tais como "homens" e "mulheres" – permanecessem intactas ao longo do tempo, como bem lembra Butler (1990a). Além disso, Haraway (1991, p.148) considera ainda que a insistência no caráter da construção social do gênero pode acabar por obscurecer ou subordinar outras categorias que emergem das políticas de diferenças. Para ela, o problema do gênero reside em ele ser tomado como identidade global: o gênero deveria, para adquirir poder explicativo e político, historiar outras categorias, tais como sexo, corpo, raça e natureza, de tal forma que a oposição binária e universalizante sexo/gênero se desmembrasse em outras teorias articuladas, diferenciadas e localizadas.

Após essa breve recapitulação sobre como o conceito de gênero evoluiu ao longo do tempo, chegamos enfim à questão que nos interessa: como ele é visto nos dias de hoje. Mais uma vez recorremos a Butler (1990a), que define gênero como "[...] a estilização repetida do corpo, um conjunto de atos repetidos que se consolida ao longo do tempo para produzir a aparência de substância, de um tipo 'natural' de ser" (BUTLER, 1990a, p.32). Dito de outra forma, o gênero é *performativo*, ou seja, como explicam West e Zimmerman (1987, p. 140), ele não é alguma coisa que se *tem* ou parte do que alguém *é*, mas algo que a pessoa *faz* ou *constrói* ao interagir com outros por meio da repetição de atos que constituem, então, a masculinidade ou feminilidade. Portanto, o gênero não é algo que se adquire em um estágio inicial da vida, mas sim uma realização constante que resulta de ações produzidas repetidamente. Além disso, masculinidades e feminilidades surgem e se apresentam de

diversas e variadas formas, as quais são afetadas por todas as outras dimensões da identidade social do indivíduo – idade, etnia, classe social, ocupação, etc – bem como pelo mundo que o cerca. Como nos diz Butler (1990b), mesmo a identidade de gênero – uma ilusão de estabilidade criada retroativamente por nossas "performances" – é resultado de sanções sociais e tabus.

As reflexões que levaram Butler a tal conceito tiveram em sua gênese a colaboração de diversas fontes, entre as quais podemos citar a psicanálise lacaniana, a fenomenologia (com trabalhos de Edmund Husserl, Maurice Merleau-Ponty, George Herbert Mead, etc), a antropologia (com Claude Levi-Strauss, Victor Turner, Clifford Geertz, etc), assim como a Teoria dos Atos de Fala de John Searle (BUTLER, 1990b), sendo que a influência dessa última nos interessa sobremaneira por sua ligação direta com a Linguística. Todas essas teorias trabalham com a idéia de que a realidade social não é um fato dado, mas sim que ela é continuamente criada pelos agentes sociais como uma espécie de ilusão "por meio da linguagem, gestos e todas as forma de signo social simbólico", esses sancionados e reafirmados ao longo do tempo (BUTLER, 1990b). Dessa forma,

> o ato que alguém faz, a ação que alguém realiza, é, de certa maneira, um ato que já está acontecendo antes de a pessoa entrar em cena, já que seu significado vem sendo cristalizado com o passar do tempo, Portanto, o gênero é um ato que vem sendo "ensaiado" e, de forma semelhante a um roteiro, sobrevive posteriormente aos atores que fizeram uso dele, ao mesmo tempo em que requer atores individuais para ser atualizado e reproduzido como realidade novamente. (BUTLER, 1990b, p.6)

Para que os padrões da hegemonia e da heteronormatividade mantenham o poder, é necessária a nossa contínua repetição de tais atos de gênero nas mais mundanas atividades diárias – no modo como andamos, gesticulamos, falamos, etc. Para Butler (1990b), a distinção entre o pessoal e o político ou entre o privado e o público é em si uma ficção criada para apoiar um *status quo* opressor: nossos atos mais pessoais são, na verdade, continuamente dirigidos por um roteiro de convenções sociais e ideologias.

Butler (1990b) expande essa formulação ao explorar as maneiras como as construções linguísticas criam nossa realidade por meio dos atos de fala dos quais participamos todos os dias. Ao citarmos interminavelmente as convenções e ideologias do mundo social ao nosso redor, nós validamos essa realidade; no ato performativo de falar, nós "incorporamos" essa realidade quando a oficializamos com nossos corpos, mas tal realidade continua a ser uma construção social. No ato de realizarmos as convenções da realidade, ao corporificarmos tais ficções em nossas ações, fazemos com que essas convenções artificiais pareçam naturais e

necessárias. Ao sancionarmos convenções, nós as tornamos "reais" até certo ponto (afinal de contas, nossas ideologias têm consequências "reais" para as pessoas), mas isso não as torna menos artificiais.

Butler (1990b) sustenta a natureza construída do gênero para lutar pelos direitos das identidades oprimidas, aquelas identidades que não se conformam com as regras artificiais – apesar de rigidamente reforçadas – que governam a heterossexualidade normativa. Se essas regras são naturais ou essenciais, argumenta Butler (1990b), então elas não têm direito de reivindicar justiça ou necessidade. Já que essas regras são históricas e dependentes de sua citação ou sanção contínua por parte dos sujeitos, então elas podem ser desafiadas e mudadas por meio de atos performativos alternativos. Como a própria autora diz, "Se a 'realidade' do gênero é constituída pela própria *performance,* então não existe um recurso a um 'sexo' ou 'gênero' essencial e não-realizado que as *performances* de gênero expressam ostensivamente" (BUTLER, 1990b, p.7). Em outras palavras, Butler (1990b) questiona até que ponto podemos presumir que um dado indivíduo é considerado como auto-constituído, até que ponto nossos atos são determinados *para* nós por nosso lugar dentro da linguagem e das convenções.

Da mesma forma como a citação performativa das convenções governa nossa percepção da realidade, a sanção de normas de gênero tem consequências reais, incluindo a criação de nosso senso de subjetividade, mas isso não torna nossa subjetividade menos construída. Podemos crer que nossa subjetividade é a fonte de nossas ações, mas Butler (1990b) argumenta que nossa concepção de subjetividade como dotada de vontade própria e independente é na verdade uma construção retroativa que surge por meio da sanção de convenções sociais:

> O gênero não pode ser considerado um *papel* que ou expressa ou esconde um "eu" interior, seja esse "eu" concebido como sexuado ou não. Como uma *performance* que é performativa, ou seja, que realiza, o gênero é um "ato", amplamente construído, que constrói a ficção social de sua própria interioridade psicológica. (BUTLER, 1990b, p.8)

Apesar de conhecermos e concordarmos com as idéias de Butler (1990a; 1990b), temos que levar em conta, no entanto, o período com o qual trabalharemos, ou seja, a época em que *As brumas de Avalon* foi escrito (década de 80). Segundo Funck (2008, p.186), foi apenas nos meados dessa década "[...] com o desenvolvimento da teorização feminista" que começou a ser levado em consideração "o caráter construído e instável da feminilidade e masculinidade". Portanto, por ocasião da publicação da obra de Marion Zimmer Bradley, a

questão de gênero estava no início de sua expansão e os estereótipos de sexo e mitos de feminilidade e masculinidade apenas começavam a ser questionados e contestados.

Além disso, como salientam Eckert e McConnell-Ginet (2003, p.13), a aceitação ansiosa de descobertas científicas que estabeleçam uma base biológica para diferenças de gênero só confirma o fato de que ainda hoje se dedica muita atenção a enfatizar, produzir e reforçar as categorias dicotômicas de masculino e feminino. Portanto, analisaremos as questões de gênero presentes na obra tomando o gênero não do ponto de vista mais atual, o performativo, como define Butler (1990a), mas sim levando em consideração aspectos tanto da perspectiva "moderna" quanto da "pós-moderna" – conforme apresentado por Cameron (2005) –, na medida em que queremos identificar justamente os elementos utilizados para caracterizar a mulher como parte de um sistema dicotômico (a oposição masculino/feminino, dois grupos internamente homogêneos: homens e mulheres, características da perspectiva "moderna") ao mesmo tempo em que consideramos fatores tais como, por exemplo, a produção dessa caracterização em contextos específicos e em relação a arranjos sociais locais (características da perspectiva "pós-moderna"). Além disso, essa dicotomia torna-se necessária para nossa análise na medida em que estaremos avaliando a presença de *mitos*, e estes, como veremos a seguir, (sobre)vivem justamente da perpetuação e da manutenção de idéias que, absolutamente, não admitem uma evolução e muito menos a aceitação da convivência com conceitos tão amplos e, atualmente, tão permeáveis quanto o de gênero.

1.3 Mitos: brumas eternamente presentes

Quando o Dicionário Aurélio define *mito* como "[a] narrativa dos tempos fabulosos ou heróicos" ou "[a] narrativa na qual aparecem seres e acontecimentos imaginários que simbolizam forças da natureza, aspectos da vida humana, etc" (FERREIRA, 1999), temos um dos primeiros conceitos que vêm à mente da maioria das pessoas quando se trata de mitos, sendo possivelmente um dos mais difundidos e, provavelmente, dos mais inofensivos. Não é esse, porém, o tipo de mito com o qual trabalhamos em nossa análise. O mito – ou mitos – que examinaremos se filiam à noção de *crença*, mas sua perpetuação através dos tempos sem dúvida é seu ponto de contato com o conceito popular.

Barthes (1980, p.131) define um mito como uma mensagem, um modo de significação sobre o qual se impõem limites históricos, condições de funcionamento, e que é revestido de um uso social. Por se tratar de uma "fala", tudo pode constituir um mito, desde que seja

suscetível de ser julgado por um discurso, desde que passe de uma existência fechada, muda e asséptica a um estado "oral" – entendido aqui como a língua em uso e não necessariamente ligado ao uso do aparelho fonador –, ou seja, aberto à apropriação da sociedade e sujeito à adaptação a um certo consumo, investido de imagens, consensos, revoltas, em suma, de um uso social que se acrescenta à própria matéria (BARTHES, 1980, p.131-132).

É um sistema semiológico segundo, construído a partir de uma cadeia semiológica que já existe antes dele, aproveitando matérias-primas como a língua propriamente dita, a fotografia, a pintura, ritos, objetos e representações como meros significantes e deslocando em um nível o chamado *sentido*, sistema de suas primeiras significações (BARTHES, 1980, p.136). Por meio do mito temos, dependendo da situação, outras leituras possíveis, sendo esse outro significado o *conceito*, base do mito (BARTHES, 1980, p.138). De forma resumida, podemos dizer que, enquanto *sentido,* o significante, seja ele qual for, postula já uma leitura a partir do momento em que a pessoa o apreende com os olhos, pois ele tem uma realidade sensorial constituída de uma significação. Essa significação poderia facilmente bastar-se a si própria se o mito não a tomasse por sua conta, esvaziando-a e, ao mesmo tempo, implantando ali uma nova significação, apropriada pelo significante, que é o *conceito.*

Surge neste ponto uma questão fundamental relativa ao mito: não existe qualquer rigidez quanto aos conceitos envolvidos em sua formação. Barthes (1980, p.143) chega a caracterizá-lo como "uma espécie de nebulosa, condensação mais ou menos 'fluida' de um saber". Conceitos são efêmeros: podem ser construídos, alterados e até desaparecerem completamente, pois, por serem históricos, a própria história pode suprimi-los. Apesar disso, porém, a significação mítica nunca é completamente arbitrária, sendo sempre parcialmente motivada por uma analogia que tem origem em uma concordância de atributos. Segundo Barthes (1980, p.148), "o mito [é um] sistema ideográfico puro onde as formas ainda são motivadas pelo conceito que representam, sem, no entanto, cobrirem a totalidade representativa desse conceito". Assim, deduz-se que, no mito, há sempre uma parcela de "verdade" – muitas vezes distorcida, temos de admitir – mas cuja existência não se pode negar. Aliás, Barthes (1980, p.143) chama a atenção para o fato de que a relação que une o mito ao sentido é essencialmente – e exatamente – uma relação de deformação. O ponto crucial aqui é, portanto, a distorção ou deformação no sentido criada pelo conceito, na qual se escondem ou não as intenções do mito. Por essa razão, vale lembrar que a motivação, como esclarece Barthes (1980, p.148), não é natural – quem fornece as analogias à forma é a história, e esta é regida por relações de poder hegemônicas plenas de interesses próprios – e a analogia entre o sentido e o conceito é apenas parcial, pois nesse processo muitos análogos

são deixados de lado, sendo conservado(s) apenas aquele(s) que interessa(m) ao mito, ou seja, há uma determinação ideológica mesmo nessa analogia.

Outro aspecto importante que devemos salientar, portanto, é o caráter interpelativo e ideológico do mito. Ele se dirige ao interlocutor, obriga-o a acolher sua ambiguidade e a fazer uma escolha quanto à sua interpretação, e essa escolha é, sem dúvida, também determinada histórica e socialmente. Mais do que isso: segundo Barthes (1980, p.152), o mito é vivido como uma fala inocente porque suas intenções são naturalizadas, porque seu consumidor não vê nele o sistema de valores dentro do sistema semiológico, e sim apenas um sistema de fatos. Como explica Barthes (1980, p. 150), a causa que faz com que a fala mítica seja proferida está, muitas vezes, perfeitamente explicitada e clara, mas é imediatamente "petrificada" em uma natureza; é como se a imagem – visual, escrita, etc – provocasse *naturalmente* o conceito. É justamente essa naturalidade do mito que permite sua perpetuação, e é justamente nesse ponto que reside seu perigo.

Por fim, ligado a isso, temos a questão de qual é, realmente, a função do mito. Ela é a de transformar um sentido, uma idéia, uma intenção histórica, na forma "natural" do conceito. O mito retira a historicidade da produção, do surgimento das coisas, imagens e idéias. Ele não as nega, mas sim lhes dá um caráter "puro", fundamentado na naturalidade e na eternidade – como se estivessem sempre estado ali. Transforma-as em "constatação", suprimindo a "explicação" e retira dos atos humanos sua complexidade, conferindo-lhes a simplicidade das essências (BARTHES, 1980, p.162-163).

Com tudo isso, torna-se fácil perceber porque Barthes, já em 1956 (ano da publicação original de *Mitologias*), conclamava seus leitores a "procurar uma reconciliação entre o real e os homens, a descrição e a explicação, o objeto e o saber" (BARTHES, 1980, p.178). Ao revelar sua impaciência e sofrimento por ver a todo o momento confundidas Natureza e História e propor-se a recuperar, por meio da exposição de obviedades nada inocentes, o abuso ideológico que nelas se dissimula (BARTHES, 1980, p.7), o autor lançou um desafio. É necessário desmascarar o(s) mito(s), desnaturalizá-lo(s), desconstruir imagens muitas vezes preconceituosas e estereotípicas cristalizadas. O mito pode ter vindo do ontem, do passado, pode estar presente ainda hoje, mas isso não significa que ele deva existir para sempre: como diz Barthes (1980, p.132), ainda que haja mitos muito antigos, eles "não [são] eternos, pois é a história que transforma o real em discurso, é ela e só ela quem comanda a vida e a morte da linguagem mítica", sendo portanto necessário agir em prol da mudança.

No caso deste trabalho, isso se dará no exato ponto onde se encontram e co-existem, pacificamente ou não, questões de gênero – em particular referentes à mulher e ao "feminino"

– e mito. Buscaremos, ao longo de nosso estudo, desmascarar justamente mitos relativos ao poder, ao papel e às representações da mulher e, para isso, examinaremos agora alguns deles que com frequência se fazem presentes em questões de poder hegemônico nas relações de gênero.

1.4 A representação da mulher: brumas que não se dissipam

1.4.1 A imagem da mulher: o mito da feminilidade

Conforme sugere Ruthven (1988, p.36), para mudar o modo como as pessoas vêem as mulheres, é preciso conceber a mulher não como uma essência que precede a organização social da vida, mas como uma categoria ou uma construção produzida por uma sociedade e mediada nos discursos que essa sociedade circula sobre ela mesma. Não é uma questão de decidir o que uma mulher "é" por natureza, mas de examinar o que se assume que ela é na sociedade ou cultura na qual ela vive, como essas idéias surgiram e a que interesses elas servem. Quando se percebe que diferentes sociedades "constroem" a mulher de formas diferentes, fica claro que "mulher" – longe de ser uma essência imutável – é na verdade uma construção variável culturalmente, que cada sociedade produz com propósitos particulares.

Assim, mesmo com as evoluções no conceito de gênero e o surgimento de uma tendência no sentido da superação das diferenças entre "homens" e "mulheres" no mundo atual, ainda hoje em boa parte do imaginário coletivo perdura uma figura bem específica e delineada da mulher. Quando solicitadas a descrevê-la, as pessoas frequentemente utilizam adjetivos como "protetora, carinhosa, maternal", "doce, delicada, calma" e "sensual, sedutora, bela", mas se tivessem que resumi-la a uma palavra, diriam que a imagem da mulher é de *feminilidade*.

Essa feminilidade não necessita ser de um tipo específico – de aspecto visual, feminilidade de temperamento, feminilidade de atitude –, muito pelo contrário, faz parte de sua essência ser uma feminilidade generalizada. Além disso, o que precisamente compõe a noção de feminilidade varia até mesmo de pessoa para pessoa, mas a verdade é que ela tornou-se um mito segundo a definição de Barthes (1980), já que se associou indelevelmente à imagem da mulher e transformou-se em um "fato" praticamente inquestionável (mulher = feminilidade), além de ter sido perdida a historicidade dessa associação, ficando suas reais

intenções (tornadas "naturais" pelo mito) e o sistema de valores dentro do qual ela foi gerada esquecidos – ou escondidos – ao longo do tempo.

Começando pelo aspecto visual, é possível dizer que a figura da mulher considerada "feminina" apresenta diversos pontos em comum com a deusa Afrodite. Esta ocupa, curiosamente, uma posição de destaque entre as figuras mitológicas femininas do panteão grego. Pinheiro (2004) relata que Afrodite encarna a perfeição da beleza e é associada com elementos tais como flores, música, dança, fecundidade, perfumes, jóias e artes (também considerados "femininos"), além de ser em sua essência uma amante arquetípica. A descrição da deusa que Pinheiro nos oferece – "suave sorriso, pele branca e pura, pés delicados, longa e loura cabeleira, olhos grandes e brilhantes, andar gracioso e gestos harmônicos, [...] dotada de agilidade, alegria, encanto, paixão, serenidade, sedução, doçura e ternura envolvente e gloriosa" (PINHEIRO, 2004, p.3) – coincide indubitavelmente com a representação que se perpetuou como a quintessência do feminino. Mais do que isso, porém, o que nos interessa é que essa imagem, presente por séculos a fio, reuniu um mito – na acepção tradicional do termo – a outro, aquele que investigamos e ligado à definição de Barthes (1980). A partir do momento em que ocorre a ampliação do *sentido*, do sistema das significações primeiras de Afrodite (não só sua representação física, mas também o termo "deusa" com toda sua carga semântica de perfeição) por meio da associação direta da feminilidade representada por ela à imagem da mulher – formando um *conceito* – temos um mito, conforme definido por Barthes (1980): o da feminilidade *visual*.

Cabe retomar aqui a idéia de que, entre os quesitos considerados essenciais para que o ideal de feminilidade visual se concretize, está o de a mulher ser bela. Conforme explicam Novaes e Vilhena (2003, p.10), no âmbito da cultura e sempre escravo de seus signos, o corpo vai além do ser meramente biológico e assume o papel de personagem/ator social, assumindo o manto de seu aparato simbólico, ao mesmo tempo espelhando e constituindo-se. Dessa forma, se o imaginário cultural cria gestos, posturas, hábitos, expressões, enfim, todo um repertório que insere e faz com que um sujeito seja reconhecido como membro de um determinado grupo social, na cultura atual um dos maiores símbolos de inserção é, para Novaes e Vilhena (2003), a beleza corporal. Porém, acreditamos que tal assertiva pode ser estendida à beleza em geral, inclusive à facial, já que como sentencia Le Breton (*apud* Novaes e Vilhena, 2003, p.12), "o corpo é o rosto, é o que nos identifica e nos diferencia dos outros".

Wolf (1982, p.11) chama a atenção para o fato de que atualmente mulheres prósperas, instruídas e liberadas do Primeiro Mundo não se sentem tão livres quanto querem ser – ou que se espera que sejam. Essa falta de liberdade tem a ver com preocupações triviais, relacionadas

à aparência física, ao corpo, ao rosto, ao cabelo, e, dessa forma, tudo o que foi conquistado a duras penas pelo movimento feminista sucumbe ante a exigência da beleza. Ainda que um maior número de mulheres disponha de mais dinheiro, poder, maior campo de ação e reconhecimento legal do que antes, do ponto de vista *físico* Wolf (1982, p.12) crê que as mulheres nos dias de hoje se encontram em pior situação do que suas avós não liberadas. Pesquisas recentes revelam que existe uma subvida secreta mesmo para mulheres que trabalham, têm sucesso e são atraentes, subvida essa que envenena a liberdade das mulheres. Imersas em conceitos de beleza, as mulheres se vêem presas a obsessões com o físico, pânico de envelhecer e pavor de perder o controle, subjugadas pelo mito da beleza como sinal de feminilidade.

Outra idéia interessante apresentada por Wolf (1982, p.12-13) – inclusive chamada por ela de "mito da beleza" – é a de que nos encontramos em meio a uma reação contra o feminismo que faz uso da beleza feminina como uma arma política contra a evolução da mulher. À medida que as mulheres se liberaram da mística feminina da domesticidade, o mito da beleza invadiu esse terreno perdido, expandindo-se enquanto a mística definhava. A ideologia da beleza é a última das antigas ideologias em relação ao feminino que ainda tem o poder de controlar aquelas mulheres que teriam se tornado relativamente incontroláveis graças à segunda onda do feminismo. Para Wolf (1982), a ideologia da beleza assumiu a função de coerção social que os mitos da passividade (ligado à feminilidade de temperamento, como veremos a seguir), da maternidade, domesticidade e castidade (ligados ao papel da mulher, como veremos adiante) não conseguem mais realizar. Apesar de concordarmos com a existência da ideologia da beleza e do mito ligado a ela, discordamos quanto à total substituição destes outros mitos por ela, já que é possível ainda percebê-los em diversas áreas, como por exemplo a publicidade[26].

Pode-se dizer com certeza, porém, que a beleza é, na verdade, investida de grande carga ideológica, já que inúmeras táticas de sedução e intimidação são elaboradas com base na fragilidade e vulnerabilidade presentes na construção da própria imagem por parte das mulheres (NOVAES; VILHENA, 2003, p.18). Se a história registra que elas sempre se preocuparam com a beleza, nos dias atuais essa preocupação passou de um dever social ("Se eu conseguir, melhor") a um dever moral ("Se eu quiser, consigo"), e o fracasso em atingi-la ou mesmo possui-la tornou-se uma incapacidade, uma falha individual (NOVAES;

[26] Muitas propagandas ainda retratam a mulher como ligada essencialmente ao lar e à família, a ponto de serem quase neuróticas, como na propaganda do produto Veja 4 em 1 – ver o comercial na TV, disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=_1TT83Q9fkY>

VILHENA, 2003, p.25). Houve uma mudança no discurso – inclusive para pior, acreditamos –, pois se antes podia-se culpar a natureza, na atualidade não ser bela é visto como negligência e a culpa é apenas da mulher. A beleza, a partir do momento em que é um fator determinante da feminilidade da mulher, encontra-se, portanto, inexoravelmente submetida a essa carga inclusive de culpa, que coloca no mito da feminilidade um peso considerável. Entretanto, a beleza não é o único ponto levado em conta na determinação ou reconhecimento completos da feminilidade.

Como exemplo, temos De Beauvoir (1980b, p.73) que, reunindo a feminilidade visual à feminilidade de temperamento, nos diz que

> Ser feminina é mostrar-se impotente, fútil, passiva, dócil. A jovem deverá não somente enfeitar-se, arranjar-se, mas ainda reprimir sua espontaneidade e substituir, a esta, a graça e o encanto estudados que lhe ensinam as mais velhas. Toda a afirmação de si própria diminui sua *feminilidade* e suas probabilidades de *sedução*. (grifo nosso)

O mito da feminilidade de temperamento, personalidade e/ou atitude já vêm sendo foco de questionamentos, debates e reflexões há algum tempo, tendo sido eleito objeto de estudo de vários autores e autoras. Entre eles, podemos citar Millet (1978, p.35), que salienta, a respeito da formação – e determinação – da personalidade como "feminina" ou "masculina", que ao longo da história esta se deu não só por estereótipos de sexo, mas por necessidades e valores de um grupo dominante, sendo ditada por aquilo que seus membros prezam em si mesmos e acham conveniente em seus subordinados. No caso dos homens, tais atributos são, por exemplo, agressividade, inteligência, força e eficácia; no das mulheres, passividade, ignorância, docilidade, virtude e ineficiência. Essa é a origem da frase – por sinal, outro mito – *"agression is male and passivity is female"*[27] (MILLET, 1978, p.43), ou em outros termos, o homem *faz*, a mulher *é*, assertiva que foi utilizada inclusive como título do livro de poesias publicado em 1964 por Robert Graves[28].

Ao mesmo tempo, devido a aspectos culturais que influenciam circunstâncias sociais, homens e mulheres passam por experiências de vida diferentes, e isto é crucial e determinante. Durante o tempo de sua educação em família e na escola e, mais tarde, na

[27] "A agressividade é masculina e a passividade é feminina".
[28] GRAVES, Robert. *Man Does, Woman Is*. London: Cassell, 1964. Robert Graves é autor também de *A Deusa Branca – Uma Gramática Histórica do Mito Poético* (Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003).

convivência com companheiros/as, quando as noções sobre o que é apropriado a cada gênero em termos de temperamento, interesses e valorização de si próprio/a são recebidas, ambos os sexos são condicionados, criando-se um ciclo de autoperpetuação e de profecias que se auto-realizam (MILLET, 1978, p.42-43).

Ilustrando esse fato, De Beauvoir (1980b, p.68) cita o caso dos meninos que, por volta dos 13 anos, desenvolvem sua agressividade, sua vontade de poder e seu gosto por desafio com jogos violentos, enquanto que é nessa exata idade que as meninas renunciam a tais atividades, retraindo-se. Muitas vezes as meninas são proibidas de participar de quaisquer atividades que envolvam violência ou perigo, e acabam por ater-se a suportar o corpo passivamente, renunciando principalmente ao desafio. Condutas que traduzam uma afirmação de superioridade, conquistadoras, não são aceitas e essa impotência física acaba por refletir-se em uma timidez de atitude em geral. As meninas passam a não ousar empreender ou revoltar-se e, treinadas para a docilidade e resignação, o que lhes resta é apenas aceitar o lugar já "reservado" para elas na sociedade.

Esse condicionamento é também salientado por Friedan (1975, p.7) que relata que, por volta de 1957, os problemas e a realização pessoal das mulheres americanas objeto do estudo desenvolvido por ela não se encaixavam na imagem que lhes era atribuída (ou esperada delas), imagem propagada em revistas femininas e estudada desde o fim da Segunda Guerra Mundial. Segundo a autora, havia uma estranha discrepância – que ela chegou a chamar de "separação esquizofrênica" – entre a realidade das vidas das mulheres e a imagem à qual elas estavam tentando se conformar, imagem que Friedan (1975, p.7) denominou "mística feminina".

O sonho de toda jovem americana e, segundo se dizia, a inveja das mulheres pelo mundo afora, era a dona-de-casa de classe média. Saudável, bonita, educada, preocupada apenas com seu marido, seus filhos e sua casa, ela havia – pelo menos teoricamente – encontrado nisso a verdadeira realização feminina. Ela era e tinha tudo o que uma mulher poderia sonhar – segundo o senso comum da época. Nos quinze anos que seguiram à Segunda Guerra Mundial, essa imagem da dona-de-casa e a mística da realização feminina como sendo (n)o lar se tornaram a aclamada e perpetuada espinha dorsal da cultura americana.

No estudo realizado em 1957 com suas antigas colegas de faculdade, porém, Friedan (1975) identificou uma sensação de insatisfação que atormentava as mulheres na metade do século XX. Esse "problema", no entanto, ficou enterrado e oculto por muitos anos na mente das americanas, que o sufocavam com medo de fazerem – inclusive a elas mesmas – a pergunta silenciosa mas que não queria calar: "Será que isto é tudo?" As vozes da tradição

freudiana, segundo a autora, repetiam às mulheres que elas não poderiam desejar destino maior do que se glorificar em sua feminilidade, e assim elas eram ensinadas a "ter pena das neuróticas, não-femininas e infelizes que queriam ser poetisas ou físicas ou presidentas" e que mulheres verdadeiramente femininas não deveriam querer ter uma carreira, educação superior ou direitos políticos (FRIEDAN, 1975, p.11).

Essa idéia de a feminilidade estar definitivamente dissociada da vida intelectual e de qualquer coisa que não fosse o ambiente do lar, do casamento e da manutenção de sua beleza física era disseminada por várias publicações, que repetiam as idéias de Farnham e Lundberg, apresentadas em seu livro *Modern Women: The Lost Sex* (1942)[29]. Nele, os autores *alertavam* para o fato de que "carreiras e educação superior levavam à masculinização das mulheres", o que teria repercussões perigosíssimas no ambiente do lar (doméstico), sobre as crianças dependentes dele e sobre a habilidade da mulher, assim como de seu marido, de obter satisfação sexual (FARNHAM; LUNDBERG *apud* FRIEDAN, 1975, p.37), sem falar que "as únicas mulheres saudáveis eram as que seguiam seu destino biológico e procriavam regularmente, aprendiam crochê [...] e, em geral, adotavam um estilo da vida feminino" (FARNHAM; LUNDBERG *apud* A BAD DREAM..., 2001).

O retrato dessa tão decantada feminilidade a ser preservada a todo custo era divulgado por anúncios, pela televisão, pelo cinema, livros e colunas, mas principalmente pelas revistas destinadas às próprias mulheres, revistas cujos editores a partir do pós-guerra passaram a ser, não surpreendentemente, homens. Ao analisar edições da *McCall's*, uma revista feminina, do ano de 1960 – ou seja, em um período anterior ao que nos interessa (os anos 80) e, por conseguinte, menos "evoluído" – Friedan revela que a imagem de mulher que surge de suas páginas é a de alguém "jovem e frívola, quase infantil; engraçadinha e feminina; passiva; alegremente contente em um mundo de quarto e cozinha, sexo, bebês e lar" (FRIEDAN, 1975, p.30). Como a própria autora salienta, a revista não descarta o sexo – a única paixão, a única busca, o único objetivo que uma mulher pode ter é a busca de um homem – mas em meio a uma profusão de anúncios de comida, roupas, cosméticos, móveis e corpos de mulheres jovens percebe-se a ausência do mundo dos pensamentos e das idéias, da vida da mente e do espírito.

Assim, como se pode perceber, a feminilidade encontrava-se associada à imagem da dona-de-casa, ao mundo doméstico, do lar e do casamento, à passividade e à manutenção da beleza física. Fora do lar, e principalmente se associada a uma vida intelectual, de idéias e

[29] *Mulheres Modernas: O Sexo Perdido*

vontades próprias, a mulher deixava de ser feminina e, consequentemente, deixava de ser uma verdadeira *mulher*. Eis aí o mito da feminilidade, em toda sua força ditatorial.

Para concluirmos, observemos a situação que temos na década de 1980, época de escritura e publicação de *As brumas de Avalon*. Dando prosseguimento ao renascimento do feminismo no início dos anos 70, as mulheres ocidentais conquistaram nessa década direitos legais e de controle de reprodução, alcançaram a educação superior, entraram para o mundo dos negócios e das profissões liberais e colocaram em xeque crenças antigas quanto ao seu papel social, mas não conseguiram se desvencilhar do mito da feminilidade.

A inquietação das mulheres diante dessa imagem à qual muitas não conseguiam corresponder e com a qual nem mesmo conseguiam se identificar havia sido descrita por Friedan em seu estudo de 1957[30], mas continuou presente durante os anos 80, quando passou a ser mais frequentemente trazida à tona ainda que apenas para ser rechaçada. Para algumas autoras como Faludi (2001), a década de 1980 deflagrou um implacável contra-ataque às conquistas femininas – o chamado *backlash* –, contra-ataque esse que operava em dois níveis. Havia uma tentativa de, em primeiro lugar, convencer as mulheres de que esses sentimentos de angústia e insatisfação descritos por Friedan (1975) eram resultado de um excesso de independência e liberdade e, em segundo lugar, destruir gradativamente os mínimos avanços que as mulheres haviam conquistado no trabalho, na política e em sua forma de pensar. Como exemplos disso, Faludi (2001, p.95) nos relata que em 1986 a rede ABC lançou – aparentemente com muita consternação – em uma reportagem especial a pergunta "O que aconteceu com a mulher?", ao que o convidado Peter Jennings prontamente respondeu: "As conquistas femininas às vezes custam muito caro", numa clara tentativa de desmoralizá-las. Já a *Newsweek*, ao apresentar a mesma questão em sua matéria de 1986 sobre os "novos problemas sem nome", propôs um diagnóstico similar, extremamente irônico: "A infelicidade da mulher é somente o seu mais recente direito adquirido" (FALUDI, 2001, p.95).

A imprensa dos anos 80, segundo Faludi (2001, p.96), levou o *backlash* ao público por meio de vários artigos que previam mudanças profundas no comportamento social das mulheres, mas que, ao mesmo tempo, pouco ofereciam em termos de evidência para justificar as generalizações que eram apresentadas. Foi a época do jornalismo de tendência, que conseguiu espaço não por noticiar fatos reais, mas sim graças à força da repetição – como se sabe, qualquer coisa repetida um número suficiente de vezes pode parecer verdade. A mídia

[30] Cabe ainda lembrar que muitas outras mulheres da época também não se encaixavam nesse paradigma – trabalhadoras, negras, lésbicas –, mas não eram consideradas nem mesmo dentro dos estudos feministas e suas questões só passaram a ser levadas em consideração ainda mais tarde.

em geral buscava ditar tendências e determinar comportamentos sociais especialmente em relação às mulheres. Quando as matérias sobre tendências comportamentais tratavam dos homens e seus hábitos em transformação, elas normalmente enfocavam as mais recentes manias e diversões masculinas – pescaria, aparelhos de *bip,* a volta das camisas brancas. Já os novos comportamentos femininos, por sua vez, só eram relacionados a problemas para arranjar marido, gravidez indesejada ou dificuldades de relacionamento com os filhos. Em outras palavras, as mulheres eram indiretamente convocadas a voltar a seu papel "tradicional" ou então sofrer as terríveis consequências, tudo isso descrito em artigos que, muito mais do que relatos jornalísticos, eram verdadeiros sermões morais (FALUDI, 2001, p.97). Numa ordem de acontecimentos inversa, esses artigos não relatavam um recuo das mulheres que já estava de fato acontecendo, mas sim fazendo o possível para que ele acontecesse. Por exemplo, conforme Faludi (2001, p.98), a imprensa anunciou em 1986 uma "nova tendência" ao celibato e em 1987 as pesquisas mostraram que a proporção de mulheres solteiras que achavam aceitável o sexo antes do casamento tinha “repentinamente” caído seis pontos percentuais num ano.

Um fato grave, porém, em termos da desmoralização das conquistas femininas em uma tentativa de invalidá-las foi que, ao longo de toda a década, a mídia insistiu que as mulheres estavam abandonando o mercado de trabalho para se dedicarem a uma maternidade "qualitativa". Os repórteres não escreviam relatos informativos, mas dedicavam-se a redigir dramas de fundo moral nos quais a mulher de classe média desempenhava a “vítima inocente levada à perdição pela serpente feminista” (FALUDI, 2001, p.99). Nesses dramas a conclusão final era a de que a mulher tinha de pagar um preço – obviamente após ter se arrependido de sua ambição e de sua busca “egoísta” da igualdade – para poder ter a sua honra e a sua felicidade de volta. Como qualquer conto edificante, essas histórias ofereciam uma “escolha” que, na verdade, só tinha uma resposta correta para os padrões hegemônicos de pensamento então vigentes: a mulher precisava optar entre seguir o “pedregoso caminho da independência egoísta e solitária” ou a “estrada bem pavimentada do lar e do carinho doméstico” (FALUDI, 2001, p.100). A fim de atingir seu objetivo de “guiar” as mulheres na direção do bom caminho, as matérias circulantes na mídia da época sobre os novos comportamentos eram pontuadas regularmente com termos acerca do preço do pecado feminista. Uma reportagem da rede americana ABC sobre os efeitos nocivos do movimento feminista citada por Faludi (2001, p. 99), por exemplo, fez uso das palavras “custo” e “preço” da igualdade treze vezes.

Para Faludi (2001), então, ao promoverem durante o *backlash* dos anos 80 a valorização da mulher tradicional, cujo reino ainda nos dias de hoje é tido como sendo o lar –

ou, mais recentemente, a da mulher moderna, independente, porém lipoescultural e escrava da beleza –, os defensores do antifeminismo ou aqueles meramente interessados na manutenção do poder hegemônico buscavam e buscam ainda fomentar a baixa auto-estima da mulher, enfraquecendo com isso a sua luta pela igualdade de direitos.

Em relação ao nosso próprio estudo, a questão que se apresenta é a de se Marion Zimmer Bradley teria sido verdadeiramente uma porta-voz dessa inquietação ao apresentar personagens que não só não se enquadram, mas inclusive desafiam os padrões hegemônicos dominantes e se teria, com as personagens Viviane e Morgana, efetivamente dissipado a bruma espessa do mito da feminilidade. Contudo, outros mitos além desse igualmente assombram tal qual fantasmas as questões de gênero. Entre eles encontram-se aqueles que tratam do poder e do papel da mulher na sociedade, e é para eles que voltaremos nosso olhar agora.

1.4.2 Poder e papel da mulher: mitos de gênero

Desde o princípio dos tempos, a luta pelo poder tem sido uma constante na história. As relações de poder hegemônico entre povos, nações e até mesmo entre "homens" e "mulheres" têm sido objeto de estudo de pesquisadores das mais diversas áreas das ciências humanas e sociais. Para nós o que interessa observar é como se estabelecem essas relações quando a questão do gênero se faz presente: qual o poder conferido à mulher – se é que algum o é –, que papel lhe é destinado e em que medida mitos relativos a seu poder e papel se fazem presentes.

Ao investigar a questão do poder, Pierre Bourdieu (1999, p.7) manifesta sua perplexidade diante do reduzido número de questionamentos e subversões no que se refere à detenção do poder, assim como diante da fácil perpetuação não só da ordem estabelecida, mas também das relações de dominação, com seus privilégios e injustiças. Para ele, destaca-se aí, como exemplo de excelência, a dominação por parte do sexo masculino.

Surgida praticamente nos primórdios da humanidade, a dominação masculina é comparada por Virgínia Woolf (1993) – conforme citado pelo próprio Bourdieu (1999, p.8) – a um ritual pagão de uma sociedade arcaica. Nele, a sociedade em geral – considerada por ela um "lugar de conspiração" – impõe à mulher, ao invés de um irmão em pé de igualdade, "um macho monstruoso, de voz trovejante, de pulso duro, que infantilmente marca o chão da terra com signos de giz, dentro de cujos limites místicos os seres humanos são fixados rigidamente,

separadamente, artificialmente" e onde a mulher – *sua* mulher (ou seja, pertencente ao homem) –, presa dentro desse rito místico, se vê fechada em casa, sem poder participar de qualquer uma das muitas sociedades das quais a sociedade do homem é composta (WOOLF, 1993, p.230-231). Ao remeter ao místico (falando de rituais, marcas no chão da terra, limites místicos, etc) e a uma consequente antiguidade (pela associação a tempos arcaicos), Woolf direciona a questão para a dimensão simbólica da dominação masculina, tornando perceptível a presença do mito da detenção do poder por parte do homem.

Quanto ao surgimento desse mito, da mesma maneira que o enfoque feminista pós-moderno em relação a gênero elimina a pressuposição da existência de dois grupos – homens e mulheres – e deixa de basear-se na diferença entre eles, Bourdieu (1999, p.16) isenta a dicotomia que a humanidade ocidental de pensamento grego impõe a tudo – alto/baixo, direita/esquerda, claro/escuro, masculino/feminino – da responsabilidade quanto à questão da dominação masculina. Para ele, essas oposições fazem parte de um curso "natural" do mundo (confirmado, por exemplo, pelos ciclos biológicos e cósmicos) e, portanto, não podem fazer emergir por si só a relação social de dominação: esta só pode ser resultado de um sistema de relações de sentido totalmente independente. Retomando Barthes (1980), temos aqui, com esse sistema de relações de sentido independente, a releitura, o significado segundo, ou seja, o conceito, base do mito.

Considerando, então, que o mito da dominação masculina surge como um modo de significação revestido de um uso social, torna-se necessário questionar o que o mantém vivo, o que o nutre e sustenta. Bourdieu (1999, p.18) apresenta uma explicação possível ao dizer que a força da ordem masculina vem do fato de que ela dispensa justificação: o masculino é o neutro, é ponto pacífico, não tem necessidade de explicar-se nem de se enunciar em discursos. Cabe sempre à mulher, ao feminino, justificar-se, ser explicitamente caracterizado, até mesmo na linguagem, onde o feminino é o "marcado". Com isso, a naturalidade inquestionável característica do mito encontra seu eco perfeito na visão androcêntrica que dispensa explicações sobre si própria.

Como exemplo disso, Bourdieu (1999, p.78) fala da *definição dominante da prática*, que é corrente e que ninguém pensa em considerar como sexuada e, portanto, pôr em questão, pois é característico dos dominantes estarem prontos a fazer reconhecer sua maneira de ser particular como universal. Segundo ele, a própria definição de excelência em algo está, em todos os aspectos, carregada de implicações masculinas que, no entanto, não se mostram como tais, e cita como exemplo a situação de quando se define um cargo – especialmente se for de autoridade. Via de regra, a seleção para um cargo importante inclui todo tipo de

capacitações e aptidões sexualmente conotadas e se tais posições são dificilmente ocupadas por mulheres, uma das razões é a de que elas são talhadas sob medida para homens, com características de virilidade enfatizadas exatamente por serem opostas às características das mulheres. Para uma mulher realmente chegar a conseguir uma posição dessas, ela teria de não só possuir tudo o que é explicitamente exigido pelo cargo a ocupar como também todos os atributos "masculinos" usualmente associados ao cargo (agressividade, segurança, autoridade natural, etc).

Em relação a isso, Millet (1978, p.31) define *política* como aquilo que é referente às relações estruturadas com base no poder ou a arranjos em que um grupo de pessoas é controlado por outro. Ela salienta que o termo é extremamente útil no esboço da verdadeira natureza do *status* dos dois sexos e da relação entre eles. O estudo dessa relação é, portanto, de extrema importância, já que a dominação sexual é, na opinião dela, a ideologia mais disseminada em nossa cultura e a que fornece uma concepção de poder mais fundamental.

A política sexual vigente obtém seu reconhecimento e confirmação através da conformidade de ambos os sexos a políticas patriarcais referentes a temperamento, papéis e *status* (MILLET, 1978, p.35), idéia também partilhada por Bourdieu (1999, p.13) quando nos diz que incorporamos – inconscientemente – estruturas históricas de ordem masculina, e, assim, estamos sempre sob o risco de recorrer a modos de pensamento que são eles próprios produtos da dominação. Esses modos de pensar obviamente se refletem nas estruturas sociais (intimamente ligadas, é claro, ao poder) e permitem, assim, que sejam produzidos julgamentos éticos, estéticos e cognitivos. Como exemplo, temos na área universitária a oposição entre disciplinas consideradas dominantes, como Medicina e Direito, e disciplinas dominadas, como Letras. A dominação masculina se reflete em subdivisões inclusive dentro de uma mesma área, onde surgem diferentes posições sociais cujas divisões obedecem a princípios que determinam se seus ocupantes serão, preferencialmente, masculinos ou femininos: médicos/enfermeiras, executivos/secretárias, etc.

Depois de tudo o que foi exposto acima, é natural que surja neste ponto o questionamento de se realmente existe algum poder, qualquer que seja, conferido à mulher. Obviamente ele existe, bastando ver o crescente número de mulheres em posições de destaque na esfera profissional e, nos tempos antigos, as rainhas e governantes que existiram e até mesmo se sobressaíram. No entanto, ainda assim o poder conferido a elas se encontra maculado pelo mito da dominação masculina, pois as mulheres que conseguiram atingir os mais altos cargos em geral têm que "pagar" de certo modo por esse sucesso profissional com um menor "sucesso" em sua vida pessoal e/ou doméstica (casamento tardio ou celibato,

divórcio, abdicação da maternidade, dificuldades ou fracasso com os filhos, etc). Mesmo as rainhas da Antiguidade se viam presas dessa determinação: quando poderosas eram taxadas de implacáveis, impiedosas, más, frias ou eram masculinizadas, ou seja, despidas de sua condição de mulher através da negação de – voltando a outro mito – sua feminilidade. Da mesma maneira, governantes como Isabel, a Católica, e Catarina da Rússia não eram nem homem nem mulher, eram *soberanas*, enquanto que mulheres poderosas como Catarina de Siena e Joana d'Arc foram eternizadas como almas santas, ficando a questão da feminilidade suplantada pela religiosidade.

De forma simplificada, historicamente podemos dizer que a partir do momento em que o homem passou a dedicar-se à agricultura, ao cultivo, indo além da simples coleta dos produtos do solo, ele fixou-se mais permanentemente "em casa" e buscou tomar posse de um mundo até então controlado pelas mulheres, já que eram elas que cuidavam do lar, das ervas e plantas, que detinham com isso o poder de cura e – mistério supremo – que sabiam como gerar a vida não só das plantas, mas também de si próprias. As culturas baseadas no matriarcado e cujos ritos e sistemas de crenças baseavam-se em uma deusa passaram a ser perseguidas e os ritos de fertilidade característicos destas culturas tornaram-se incômodos para os povos patriarcais que surgiam. A deusa e, por extensão, a mulher passou ser demonizada, a magia associada à fertilidade foi ligada à sedução (vista como malévola) e esta, por fim, acabou caracterizada como o poder da mulher. É através da sedução e da feminilidade – surgindo novamente a imagem de Afrodite – que a mulher exerce seu poder, nos diz a mitologia na concepção barthiana, e, mais uma vez então, os mitos se entrecruzam. É interessante notar, porém, o paradoxo que se estabelece, pois, para uma mulher ter poder ou fazer uso dele, ela é ou despojada de sua feminilidade, masculinizada, ou tira proveito dela, fazendo dela sua arma.

Apesar de, como acabamos de ver, a sedução ser considerada a fonte do poder feminino, o mundo onde a mulher é chamada de "rainha", onde se diz que ela tem seu real lugar e onde pode – e deve! (segundo a crença comum) – exercer seu papel é o mundo doméstico. Esse mito é bem traduzido por Tennyson (1881), citado por Millet (1978, p.110), por meio das palavras do pai do príncipe herói do poema *The Princess*: *"Man for the field and woman for the hearth; Man for the sword and for the needle she"*[31]. Apesar do grande intervalo de tempo entre o poema de Tennyson (escrito originalmente em 1847) e o mundo moderno, suas palavras ainda encontram ressonância: aos homens o combate, a ação; à

[31] "O homem se destina ao campo e a mulher à cozinha; O homem se destina à espada e a mulher à agulha." (Canto V, linhas 437-438)

mulher a clausura na comunidade conjugal e doméstica, onde só lhe resta transformar essa prisão em reino. O lar torna-se o centro do mundo e é pelo trabalho da e na casa que ela se apropria dele. Da administração do lar ela tira sua justificação social, realizando uma atividade, vigiando, controlando, mas essa atividade não lhe permite, no entanto, uma afirmação singular de si própria (DE BEAUVOIR, 1980b, p.197).

A batalha pela casa limpa e a conquista contra a sujeira são, para a mulher, como nos esclarece De Beauvoir (1980b, p.200), uma espécie de expulsão do Mal. O problema, porém, é que esse é um combate que jamais comporta uma vitória. Dia após dia ele se repete, mas a vitória nunca é definitiva. A dona-de-casa desgasta-se sem sair do lugar, apenas perpetua o presente, numa luta que se renova todos os dias. Ela acaba por não ter a impressão de conquistar um Bem, mas sim de lutar indefinidamente contra o Mal, e sempre dentro da prisão do lar. Se chega a ser uma "guerreira", ela assim o é dentro de um calabouço.

Outro fator importante a ser considerado é que esses serviços domésticos impostos à mulher em seu papel de dona-de-casa – determinado e perpetuado pelo mito – acabam por exauri-la. Presa de um derrotismo decorrente da situação em que se encontra, a mulher se encerra em uma timidez de atitude que se estende por todos os campos de sua vida e, assim, ela passa a acreditar que os triunfos brilhantes e a glória são reservados aos homens.

Em relação a essa exclusividade, Bourdieu (1999, p.41, 72, 112), por sua vez, nos informa que as relações sociais de dominação e de exploração instituídas entre os gêneros apresentam, como já vimos, princípios de visão e divisão que classificam todas as coisas e práticas segundo a oposição entre o masculino e o feminino. Assim, cabe aos homens o relacionado ao público, ao oficial, aos atos breves, perigosos e espetaculares (em tempos antigos atos como matar o boi, a colheita, sem falar no homicídio e na guerra), enquanto às mulheres se destina o trabalho doméstico ou extensões desse espaço, que são os serviços sociais e educativos. Além disso, lhes cabe também o privado e o escondido (cuidar das crianças, dos animais e da casa), trabalhos exteriores destinados pela razão mítica (isto é, os que as levam a lidar com ervas, com água, com leite) e, sobretudo os mais sujos, mais monótonos e mais humildes. Aos olhos de todos, inclusive aos delas próprias, elas estão naturalmente destinadas ao baixo, ao torto, ao mesquinho, ao fútil.

Em suma, os homens dominam o espaço público e a área do poder (sobretudo econômico, sobre a produção), ao passo que as mulheres ficam destinadas predominantemente ao espaço privado (doméstico, lugar da reprodução). Nem nos dias de hoje, apesar de todas as conquistas por parte das mulheres, podemos dizer que elas foram liberadas do jugo dessa determinação: elas ainda se encarregam de 70% das tarefas domésticas. A única mudança

ocorrida nos últimos 20 anos é que agora os homens da classe média *acham* que estão se ocupando mais com as tarefas domésticas (FALUDI, 2001, p.14). Através do mito, nas palavras de Bourdieu (1999, p.41), "elas estão condenadas a dar, a todo instante, aparência de fundamento natural à identidade minoritária que lhes é socialmente designada".

Felizmente, porém, o mito do papel essencialmente doméstico da mulher começou a apresentar, para utilizarmos termos da engenharia, "fissuras de fadiga". Conforme nos informa Friedan (1975, p.28), muitas mulheres nos Estados Unidos começaram a perceber que não se sentiam realizadas dentro do modelo da feliz dona-de-casa de classe média que as caracterizava em meados do século XX, apesar de em um primeiro momento não perceberem que estavam acompanhadas em sua insatisfação por milhares de outras mulheres por todo o país. Elas chegavam a ter vergonha desse sentimento, a não admiti-lo, a ponto de pensar que havia algo de errado com elas por não se encaixarem no ideal "feminino". Apenas algumas poucas tiveram a sorte de, como a autora, encontrar eco para suas inquietações entre suas amigas e conseguiram externar sua perturbação frente ao "problema sem nome", conforme Friedan (1975), que lhes atormentava. Cabe aqui citar o depoimento de uma PhD em antropologia, mãe de três crianças, a respeito dessa situação:

> Nos últimos sessenta anos nós fizemos uma volta completa e a dona-de-casa americana está novamente presa em uma gaiola de esquilo. Se a gaiola é agora uma moderna casa de metal-vidro-e-carpete ou um conveniente apartamento moderno, a situação não é menos dolorosa do que quando sua avó se sentava com um bordado em sua sala de visitas dourada e resmungava raivosamente sobre os direitos das mulheres. (FRIEDAN, 1975, p.23)

Com isso, vemos que na metade da década de 50 o mito da dona-de-casa feliz começou a ser desmascarado. As mulheres davam os primeiros passos em direção a não mais admitir uma existência dentro de gaiolas douradas, infelizes em um papel no qual não encontravam sua plena realização. No entanto, nos anos 80 essa situação ainda não havia mudado por completo, achava-se ainda em evolução e, ainda hoje, pode-se questionar se realmente mudou a não ser em relação ao descontentamento feminino. Basta ver que, como revela Faludi (2001, p.13), mulheres com formação universitária continuam ganhando menos que um homem que tenha apenas o curso secundário (exatamente como acontecia nos anos 50) e mulheres com curso secundário completo continua ganhando menos que um homem com o curso incompleto. Além disso, nos Estados Unidos quase 80% das que trabalham

continuam presas a ocupações "femininas" – secretárias, auxiliares de escritório e balconistas – e só representam 8% de todos os juízes federais e estaduais, menos de 6% de todos os associados em firmas de advocacia e menos de 0,5% de todos os gerentes das grandes empresas (FALUDI, 2001, p.13), No Brasil, elas representam apenas 8,7% do conjunto de deputados federais e 13,5% dos senadores[32].

Segundo Faludi (2001), na época que nos interessa, os anos 80, houve um poderoso contra-ataque aos direitos da mulher, uma tentativa de reduzir as pequenas e sofridas vitórias que o movimento feminista havia a custo conseguido, levando a um retrocesso. Este refluxo antifeminista, conforme visto em 1.4.1, foi chamado de *backlash* e, segundo Faludi (2001, p.17-19), foi causado pela percepção – correta ou não – de que as mulheres estavam avançando a passos largos. Aliás, eles são chamados *backlashes* porque sempre surgem como reação contra o "progresso" das mulheres. Assim, ao mesmo tempo em que se buscava uma consolidação dos novos poderes e papéis das mulheres, havia uma força contrária quase que organizada em ação.

Essa é a situação que se verificava no mundo real, mas a representação, o poder e o papel da mulher não eram e nem são muito diferentes na literatura: o mito das heroínas quase sempre esteve – e, em alguns casos, até hoje ainda está – também subordinado ao mito do "feminino".

Passemos, então, à literatura, onde a mulher – pelo menos teoricamente – pode ter um papel reconhecido como de importância: o de protagonista.

1.4.3 A mulher na literatura: o mito da protagonista e a dicotomia Anjo/Vítima *versus* Bruxa/Megera

Conforme sugere Ruthven (1988, p.70), um lugar óbvio para se procurar tendências androcêntricas em uma cultura são as representações femininas na literatura e artes visuais. Uma das formas mais antigas de crítica feminista enfocava justamente o que se chamava "imagens de mulheres", buscando encontrar ali mitos no sentido barthiano. No entanto, a frase *No more mythologies!*[33] utilizada pela crítica feminista é muitas vezes tomada como

[32] Dados obtidos no Portal Violência contra a Mulher, disponível em: <http://www.violenciamulher.org.br/index.php?option=com_content&view=article&id=1791:onu-cobra-maior-representacao-politica-para-mulheres-no-brasil-agencia-camara-df-010409&catid=13:noticias&Itemid=7> Acesso em: 23 maio 2009.

[33] Do poema *The Poem as a Mask,* de Muriel Rikeyser, 1971. Disponível em: < http://www.poets.org/viewmedia.php/prmMID/16695.

querendo dizer que uma literatura produzida por e para mulheres deverá – ou deveria – estar completamente livre de mitologias, o que é impossível. *No more mythologies!*, segundo Ruthven (1988, p.79), faz mais sentido se entendida como a eliminação de mitologias patriarcais.

Ruthven (1988, p.80) também alerta para o fato de que narrativas como os contos de fada não são apenas "fantasias para entreter, mas poderosos transmissores de mitos românticos que encorajam as mulheres a internalizar somente aspirações consideradas apropriadas dentro de um patriarcado". Uma menina aprende com eles, por exemplo, que ela é por natureza uma criatura passiva, como a "princesa que espera pacientemente no topo da Colina de Vidro pelo primeiro homem a escalá-la" (RUTHVEN, 1988, p.80). Submissa e impotente, ela não deve esperar exercer sua autonomia, mas sim ser apenas bela, porque a beleza é valorizada numa escala androcêntrica de valores. Ela deve evitar ser a irmã feia, a madrasta cruel, uma velha ou bruxa, pois os homens acham tais mulheres sexualmente não-atraentes.

Muitas das tradicionais maneiras de se representar mulheres na literatura parecem ser não só antifeministas mas também antifemininas, e ser impulsionadas por um horror às mulheres, vistas como a origem de todo mal. Na tradição pagã foi Pandora que abriu a caixa da qual todos os males do mundo emergiram e, na tradição cristã, o paraíso foi perdido porque Adão foi tentado por Eva. No Novo Testamento, São Paulo deixa claro que as mulheres são criaturas inferiores que os homens são obrigados a tolerar para fins reprodutivos mas cuja influência neles deveria ser insignificante (RUTHVEN, 1988, p.82-83). Esses são só alguns exemplos de mitos na representação feminina dentro da literatura – obviamente produzidos por homens e consequentemente "adequados" conforme suas necessidades.

Gilbert e Gubar (1980, p.3), baseando-se na idéia apresentada por Gerard Manley Hopkins em 1886 de que a caneta é metaforicamente um pênis, nos apresentam a noção de ser o autor o "pai" de seu texto assim como Deus é o pai do mundo. Essa concepção patriarcal, segundo as pesquisadoras, se espalha por toda a literatura da civilização ocidental de tal forma que a metáfora é construída na própria palavra, *autor*, com a qual escritor, divindade e pai de família são identificadas. De *autor* temos *autoridade*[34], e assim do significado de criação e/ou início passa-se em linha direta ao de direito de posse, poder ou controle sobre alguma coisa. Portanto, o poder e o controle sobre as cenas, eventos e personagens do romance literário e, por conseguinte, sobre a heroína de um romance, repousa sobre seu "pai", o autor. Em virtude

[34] Segundo Gilbert e Gubar (1980), em Inglês *author* está ligado ao particípio passado *auctus* do verbo *augere*. Assim, *auctor* é um fundador e *auctoritas* é produção, invenção, causa, além de significar um direito de posse.

desse poder, dessa autoridade patriarcal decorrente da autoria, a personagem se vê – em um trocadilho linguístico de Gilbert e Gubar (1980, p.13) – "sentenciada à pena" de ser presa, enjaulada, trancafiada em textos em que sua representação, suas ações, suas palavras e, finalmente, seu destino são determinados pelo "pai".

Mesmo que quem escreva a obra seja uma mulher, ainda assim, como nos alerta Russ (1973a, p.4), a sociedade na qual vivemos é patriarcal e, portanto, nos imaginamos e retratamos todos, mulheres e homens do ponto de vista masculino. As histórias que são escritas exprimem as atitudes, crenças, expectativas e, acima de tudo, os enredos que estão "no ar", já em circulação. Elas são incorporações dramáticas do que uma cultura acredita ser verdade – ou gostaria que fosse verdade – ou o que se teme mortalmente que possa ser verdade, ou seja, os mitos. E os mitos, assim como as próprias histórias, são essencialmente, como já vimos, visões masculinas culturalmente naturalizadas como neutras.

As narrativas da ficção, em especial, dependem de que ação central possa ser imaginada como passível de ser realizada pelo/a protagonista, quer dizer, dentro daquilo que as convenções literárias ditam que uma personagem central pode fazer em um livro (RUSS, 1973a, p.4). Recorrendo novamente ao Dicionário Aurélio, temos que um herói é "[um] homem extraordinário por seus feitos guerreiros, seu valor ou sua magnanimidade" (FERREIRA, 1999). Já na literatura, o herói caracteriza-se por ser uma figura arquetípica que reúne em si os atributos necessários para superar de forma excepcional um determinado problema de dimensão épica e difere de indivíduos comuns por sua capacidade de realizar proezas que exigem a abundância de alguma virtude crucial aos seus objetivos – fé, coragem, força de vontade, determinação, paciência, etc. Tomando esses dois pontos em conjunto, ao refletirmos sobre a mulher como protagonista e heroína surgem novamente as perguntas sobre que mitos a caracterizam, como ela é retratada, que ações lhe são permitidas, que poder lhe é conferido.

A respeito disso, Russ (1973a, p.7) questiona o que uma heroína pode fazer, ou seja, que enredos, que ações estão disponíveis para uma protagonista dentro da tradição literária, e sua resposta é curta e simples: muito poucos. Isso é facilmente explicável se considerarmos que, como vimos em 1.2.2, o mito em relação ao papel da mulher prega que a ela não se destina a ação. Podemos encontrar sustentação ao argumento de Russ (1973a) em De Beauvoir (1980b, p.364-365), por exemplo, quando ela diz que a mulher reconhece o universo em seu conjunto como sendo modelado pelos homens e que o tempo não tem para ela uma dimensão de novidade – já que é destinada à repetição (das tarefas cotidianas) e só vê no futuro uma duplicata do passado. Dessa forma, a mulher não somente ignora o que seja uma

verdadeira ação, mas, mais do que isso, a substitui pela resign*ação*. O exemplo dado por De Beauvoir (1980b, p.368) é tanto ilustrativo desse fato como visual e psicologicamente dramático: quando foram desenterradas as estátuas de Pompéia, os arqueólogos observaram que os homens se encontravam entesados, em movimentos de revolta, desafiando o céu ou mesmo procurando fugir, enquanto que as mulheres estavam curvadas, encolhidas sobre si mesmas e com os rostos voltados para a terra, resignadas com seu destino. Oscar Wilde disse que "a vida imita a arte muito mais do que a arte imita a vida", mas acreditamos que as observações apresentadas por De Beauvoir (1980b) sobre a passividade feminina não se restringem apenas à vida real: elas acabam se refletindo na literatura com a escassez de enredos e ações disponíveis para heroínas de que nos fala Russ (1973a, p.7).

Assim, vemos que os mitos se retroalimentam, pois se o mito relativo à resignação da mulher se reflete sobre seu papel – inclusive na literatura –, fazendo com que ela tenha, mesmo quando protagonista, uma atitude passiva ao invés de ativa, ou seja, sendo um anjo ou uma vítima, ela jamais sairá ou irá além desse papel, ou seja, irá resignar-se e, dessa forma, se manterá em um ciclo de eterna inércia. As protagonistas que saem fora do padrão esperado, as que efetivamente tomam a iniciativa e partem para a ação de alguma forma, são, na maior parte das vezes, as vilãs, megeras, ou bruxas – as últimas inclusive dotadas de "poder" e, frequentemente, de um poder "ativo". Configuram-se, então, dois extremos no que se refere à representação feminina na literatura: o Anjo ou Vítima e a Bruxa ou Megera.

A questão da resignação e passividade femininas presentes e eternizadas na literatura é também retomada por Gilbert e Gubar (1980, p.20) quando nos dizem que "a mulher ideal que os autores sonham gerar é sempre um anjo", ao mesmo tempo em que, citando novamente Virginia Woolf, acrescentam que "o 'anjo da casa' é a imagem mais perniciosa que os autores já impuseram sobre a mulher na literatura". A associação da pureza feminina com a forma angelical é facilmente compreensível e perceptível, mas por trás dela se encontra a não tão explícita ligação entre a pureza contemplativa e a passividade, que tem como conseqüência uma auto-negação que, mesmo quando a protagonista é "liberta" (ainda que apenas parcialmente) do ambiente doméstico, deixa marcas e cicatrizes.

Isso pode ser percebido no fato de que, como já vimos, as heroínas acabam, em geral, restritas a uma ocupação, um papel, um mito, sendo o sucesso ou o fracasso profissional, as experiências cruciais ou as crises existenciais apenas temas secundários ou um pano de fundo para o tema maior quando se trata da mulher como protagonista. Como já visto em 1.1.1, segundo Russ (1973a, p.7), o padrão e o parâmetro de sucesso advêm do mundo masculino, e

nem mesmo quando o "poder" de um herói é seu intelecto uma heroína pode ocupar seu lugar, já que uma mulher inteligente não faz parte em absoluto do rol de mitos de nossa sociedade.

A respeito disso, De Beauvoir (1980b, p.73) comenta que as mães muitas vezes advertem as filhas de que "[...] os homens não gostam de mulher-homem, nem de mulher culta, nem de mulher que sabe o que quer: ousadia demais, cultura, inteligência, caráter, assustam-nos" e observa que na maioria das narrativas literárias é a heroína loura e tola que ganha da morena de caráter viril. Ela cita como exemplos *O moinho à beira do Floss*, de George Eliot (1860) – a protagonista Maggie tenta em vão inverter os papéis, morre, e é Lucy, a loura, que casa com Stephen –, *O último dos moicanos* (de James Fenimore Cooper, publicado em 1826), no qual é a insossa Alice que conquista o coração do herói e não a corajosa Clara, e *Adoráveis mulheres* (de Louisa May Alcott, publicado em 1868), no qual a simpática Jo não passa de uma amiga de infância para Laurie, que dedica seu amor à insípida Amy de cabelos encaracolados.

Essa "educação" por meio da literatura ocorre desde a mais tenra idade, processo abordado por Aguiar (2001) e Abramowicz (1998). Aguiar (2001, p.58) diz que a ficção tradicional escrita para meninas – e a autora esclarece que não leva em consideração vários trabalhos modernos que fogem a esse padrão – está repleta de uma multidão de vilãs lançando feitiços horrendos, tecendo tramas malévolas, roubando crianças dos braços de suas mães (ou homens de seus "verdadeiros amores") e inspirando medo, desconfiança e repulsa. Elas são os pesadelos das outras mulheres e muitas podem ser encontradas em contos de fada, as primeiras ficções a que uma menina é exposta. Os contos de fada dos Irmãos Grimm (e suas versões "Disneymatográficas") estão cheios de bruxas, anciãs, feiticeiras, velhas, esposas rabugentas, irmãs más, fadas descontentes e, é claro, madrastas más. Em todas essas verdadeiras histórias de horror, a lição primeira a ser aprendida pelas leitoras é "fique longe de mulheres poderosas, especialmente se elas forem mais velhas que uma adolescente", a segunda é "não aspire ao poder: você será punida" e a terceira, seguindo a segunda, "seja uma boa menina e faça o que lhe mandarem" (AGUIAR, 2001, p.58). As histórias falam de garotas que são recompensadas por serem diligentes em seu trabalho doméstico e gentis com estranhos – como em *Cinderela* e *Branca de Neve* – e de outras que passam por testes extremos para provar seu amor por um homem.

Já Hans Christian Andersen, para Aguiar (2001, p.59), cria mulheres ainda mais depravadas, como a sádica bruxa do mar em *A Pequena Sereia* e a gelada e sem coração Rainha da Neve, ambas podendo ser equiparadas ao Senhor do Submundo por meio de sua ativa promoção do pecado. Andersen dá a suas vilãs irremediáveis naturezas más, fazendo-as

possuídas por um desejo demoníaco de destruir o bem que as condena à vilania, mas é ainda mais perturbadora a condenação impiedosa de meninas "travessas". A autora lembra que, em *Os sapatinhos vermelhos*, a jovem Karin cobiça um par de lindos sapatos e Anderson deixa implícito que ela os obtém à custa da vida da própria mãe. A sentença de Karin é dançar eternamente até que seus pés são cortados e os sapatos vão embora dançando. Já em *A menina que pisou no pão* a pequena desce às profundezas do inferno porque é orgulhosa demais para sujar os pés. Para Aguiar (2001, p.59-60), essas visões aterrorizantes obviamente promovem as restrições patriarcais sobre as mulheres, prometendo a danação eterna como punição para as inclinações autônomas e para qualquer atitude que não seja a humildade, e as meninas não precisam nem mesmo ser bruxinhas/megeras para serem castigadas por seu criador: elas só precisam ter aspirações individuais e consciência de si mesmas.

Obras de ficção mais longas para leitoras mais velhas também se encarregam da "educação" das jovens, pois, segundo Aguiar (2001, p.60), enquanto algumas personagens – como Amy e Meg em *Adoráveis mulheres* – são meninas virtuosas cuja caridade e doçura pretendem estimular a imitação dessas qualidades, outras como Jo em *Adoráveis mulheres* e Mary em *O jardim secreto* de Frances Hodgson Burnett (1911) precisam ser "instruídas" quanto a tradicionais virtudes femininas. De determinadas e voluntariosas jovens essas personagens se transformam em mulheres serenas e cordatas, escapando por pouco de uma condenação perpétua a ser uma Bruxa/Megera.

Também a respeito da "educação" quanto à importância de ser Anjo, Abramowicz (1998), em um artigo a respeito dos contos de fada de Perrault, fala das imagens de mulheres apresentadas por ele, as quais variam entre mulheres más e boas[35]. Ela relata que as mulheres ali representadas são, quando más, cheias de inveja e ressentimento, além de feias, velhas e obviamente perversas, sendo em geral as bruxas e madrastas. Elas são castigadas no final, e em geral morrem exemplarmente ou, no mínimo, acabam sendo submetidas às mesmas maldades que cometeram. Como contraste, fazendo o contraponto ao serem apresentadas como "anjos", estão as imagens de mães, sempre bondosas e delicadas, mas há ainda mulheres que não são nem boas nem más, como por exemplo as mães pobres. Estas, em uma extensão do Anjo, são obedientes e submetem-se às ordens do marido ainda que sejam absurdas, como abandonar os filhos na floresta no caso de *O Pequeno Polegar*. Essas mulheres são incondicionalmente submissas – a um homem, a um poder maior, ou

[35] Essa dicotomia, acreditamos, não se restringe apenas aos contos de Perrault analisados por Abramowicz (1998), mas aos contos de fadas em geral e a boa parte da literatura, como demonstrado, por exemplo, por Aguiar (2001).

simplesmente às circunstâncias – e podem, portanto, ser caracterizadas como Vítimas. Elas nos interessam tanto quanto as que são investidas do papel de Bruxa, pois acreditamos que, junto com os Anjos, elas compõem a dicotomia que caracteriza a representação da mulher em diversas obras literárias, entre elas *As brumas de Avalon.*

Ainda conforme Abramowicz (1998), as qualidades das mulheres exemplares consagradas por Perrault são a bondade, submissão e obediência, paciência, aceitação de uma situação dada, compaixão, generosidade, graça, todos atributos "femininos" e "à disposição" de um homem que os reconheça e se case com aquela que os apresente. Já nos contos clássicos[36] mais populares a menina é em geral ingênua, infantil (como em *Chapeuzinho Vermelho*) ou ignorante, além de muitas vezes ter um papel apenas secundário. Há inclusive uma ordem hierárquica na família retratada nesses contos clássicos: o pai no topo, seguido da mãe, depois os filhos (meninos) e por fim as meninas. Esse nada mais é do que o retrato da família patriarcal que permanece não só absolutamente inalterado, mas constantemente reafirmado e enfatizado a cada vez que o conto é repetido ou, em outras palavras, o mito é perpetuado. Dentro dessa mesma linha de pensamento, Daly (1978, p.44) declara de forma precisa que "o patriarcado perpetua a sua fraude através do mito", enquanto Ostriker (1985, p.12) acrescenta que é graças ao mito que nós acreditamos que a mulher deve ser ou o "anjo" ou o "monstro".

Abramowicz (1998) chama atenção ainda para o fato de que os contos de Perrault acabaram ao longo dos tempos sendo libertos de seus meios e condições de produção e subsistem até hoje como uma espécie de "energia social", (re)produzindo e (re)propondo modelos de condutas e de feminino. Dito de outra forma, é uma literatura oral advinda de uma época de costumes e idéias próprios, mas que se mantém sob formas diferentes e em períodos historicamente diversos. Estudiosos dos contos de fadas mostraram que esse desligamento da História permitiu que, por exemplo, eles fossem usados pelos nazistas para legitimar o racismo, o sexismo e o autoritarismo (VELLAY-VALLANTIN *apud* ABRAMOWICZ, 1998). Os contos de fadas "clássicos" foram os mais difundidos e os mais conhecidos pelas crianças e adultos durante a República de Weimar e o período nazista, encontrando um terreno fértil durante o 3º Reich. Esses contos foram usados, na época, com o intuito de persuadir as crianças a se conformar com os modelos dominantes desejados no processo de

[36] Abramowicz adota a definição de Zipes para contos de fadas "clássicos", ou seja, os contos de Perrault, dos irmãos Grimm e de Andersen que são, segundo ele, contos (re)conhecidos universalmente e são "prescrições históricas, interiorizadas, potentes, explosivas, que nós reconhecemos voluntariamente o imenso poder que eles detêm, na mistificação, sobre nossas vidas" (Zipes, Jack. *Les contes de fées et l'art de la subversion*. Paris, Payot, 1986, p. 23) (tradução livre da autora)

socialização, mas ainda hoje, mais de meio século depois, seguem perpetuando os mesmos modelos em relação às mulheres. Já ao final de seu artigo, Abramowicz (1998) reforça essa idéia ao dizer que durante anos a fio ouvimos os contos de fadas em que a mulher, depois de um longo percurso de submissão, é finalmente contemplada com uma graça que lhe é concedida: um príncipe e um casamento, para que apenas dali em diante possa ser feliz. Com isso, modelos de sociedade com uma imagem tradicional da família e a promessa de um lar, com valores, formas de condutas e de felicidades se impõem, mas a promessa de futuro, no entanto, fica reduzida a uma única opção para as mulheres: o casamento.

É interessante notar, porém, que esse modelo da passividade não se cumpre em sua plenitude quando se trata da mitologia em seu sentido tradicional. Temos, por exemplo, as Valkyrias, que cavalgavam os campos de batalha vestidas em armaduras, encarregadas por Odin da escolha final dos mais heróicos entre aqueles que haviam morrido e de levá-los para o Valhalla (uma espécie de "Céu" ou "Paraíso" nórdico), ou as Amazonas da mitologia grega, uma nação inteira de mulheres guerreiras que segundo a lenda habitavam uma terra nos limites do mundo então conhecido. Além disso, temos os exemplos históricos (porém quase mitológicos) de Joana d'Arc e da Rainha Boudicca (ou Boadicea), rainha dos Icenos, uma tribo celta, que liderou no século I uma enorme rebelião britânica contra os romanos, destruindo Londinium (a Londres de então) e fazendo o imperador Nero considerar a retirada romana da ilha. Nesses dois últimos casos, porém, o final não foi feliz para nenhuma das heroínas: Joana d'Arc foi queimada e Boudicca foi derrotada, suicidando-se com veneno antes de ser capturada pelas tropas romanas, em uma demonstração de que nem mesmo na vida real a ousadia de se rebelar contra as convenções escapa impune.

Voltando à mitologia no sentido tradicional, Norrman (2000) nos apresenta alguns exemplos de mulheres guerreiras presentes na literatura nórdica, em especial as sagas dos séculos XIII e XIV, que tratam do período da chamada "sociedade patriarcal da Idade Média", o qual nos interessa sobremaneira por ser semelhante àquele em que se desenvolve a trama de *As brumas de Avalon.* Ela nos diz que a imagem de gênero tradicional na Escandinávia da Era Viking é a da mulher como dona do ambiente doméstico e o homem como aquele que ativamente toma parte na esfera fora dele (JOCHENS, 1995 *apud* NORRMAN, 2000, p.379), mas que há exceções na literatura, tais como a mulher guerreira, o "rei-donzela"[37] e outras tradicionais "mulheres duronas".

[37] Segundo Norrman (2000), o termo "rei-donzela" foi retirado de WAHLGREN, Erik. *The Maiden King in Iceland*. Ph.D. Dissertation. Chicago: University of Chicago Libraries, 1938.

Apesar de os exemplos dados por Norrman (2000) serem deveras interessantes, o final em muitos deles é de certa forma anticlimático. Em uma das histórias, a heroína Hervör "se cansa" de andar pelo mundo lutando como guerreira junto a um bando de vikings e volta para casa, onde passa a fazer "lindos trabalhos com suas mãos" antes de encontrar seu futuro marido (*Saga Heiðreks konungs in vitra,* 1960, *apud* NORRMAN, 2000, p.381). Ou seja, se no princípio ela se liberta do mito da protagonista passiva, ao final ela acaba por se encaixar em outro mito, o relativo ao papel da mulher, que, na literatura, é o anjo do lar.

Norrman (2000) apresenta ainda mais um exemplo que foge do modelo da protagonista passiva: o do (ou da) "rei-donzela". Wahlgren (1938, ch.4, *apud* NORRMAN, 2000, p.381) a descreve como uma jovem mulher, solteira, sábia e bela. Ela recusa todos os pedidos de casamento e é capaz de governar um país sozinha. Um jovem herói decide vencê-la e o faz, apesar de enfrentar uma série de dificuldades antes do final da história. Assim, por mais belas e corajosas que tanto uma guerreira ou um/a "rei-donzela" sejam, elas lutam como homens durante algum tempo, mas quando o herói aparece e lhes rouba o coração, elas abandonam os campos de batalha e correm esperançosas para o "final feliz". Ressurge aí o "anjo do lar", resplandecente de felicidade.

Norrman (2000, p.384), no entanto, encerra suas reflexões salientando que é necessário não só analisar o "final feliz", mas observar o que acontece com as protagonistas quando elas quebram o padrão de "obediência" e se permitem amar. Após descobrir e experimentar sua sexualidade, mesmo que elas retornem para os papéis previa e hegemonicamente determinados pela sociedade, ou seja, passando a agir como esposas e mães e atendo-se à esfera doméstica, nem sempre isso lhes garante o melhor resultado e o final das sagas quase nunca é feliz.

Gilbert e Gubar (1980, p.35) encontram explicação para esse fato na história de Lilith, presente nos apócrifos textos judaicos. Criada por Deus, mas não da costela de Adão, e sim, como ele, a partir do pó, Lílith foi a primeira esposa de Adão, mas por considerar-se igual a ele recusou-se a se submeter e acabou fugindo para as margens do Mar Vermelho para viver com demônios – ou seja, perdeu sua pureza de Anjo e foi ser Bruxa. Ameaçada pelos emissários divinos de perder diariamente uma centena de seus filhos-demônios caso não retornasse, ela preferiu a punição ao casamento nos moldes patriarcais e vingou-se de ambos – Deus e Adão – ferindo bebês, especialmente meninos, considerados mais vulneráveis aos ataques dela. Segundo as autoras, o que a história de Lilith sugere é que na cultura patriarcal o discurso feminino e feminista e a "presunção" feminina (ou seja, a revolta contra a dominação masculina) estão intrinsecamente ligados e são inevitavelmente demoníacos. Em outras

palavras, se ela não é um Anjo, se não é passiva, se há de parte da mulher qualquer tipo de revolta e/ou ação, ela passa a ser associada ao demônio e, consequentemente, recebe o rótulo de Bruxa, posição reiterada por Barreto (2001) e Zordan (2005), conforme veremos adiante. No caso de Lilith, excluída da convivência humana e dos textos bíblicos, para Gilbert e Gubar (1980, p.35) sua figura "representa o preço que as mulheres devem pagar por tentarem definir a si mesmas". Na história em questão, o preço é terrível, pois, amaldiçoada por ser uma personagem que "escapa" da autoridade masculina (em vários sentidos diferentes, desde Deus e Adão até o próprio autor-criador, ele mesmo uma espécie de deus), ela é condenada a ficar presa em uma vingança (matar crianças) que só pode lhe trazer mais sofrimento (já que são suas próprias crianças).

A identificação do feminino associado ao demoníaco, segundo Barreto (2001, p.1), remonta ao período sumério (cerca de 3500 a.C.) na região da Mesopotâmia, onde hoje se situa o Iraque. Ali, além de um panteão de divindades, havia também uma multidão de demônios sem atribuições definidas dentre os quais figura Lilitû ou Ardat Lili. Ela pode, segundo Barreto (2001, p.1), ser uma forma arcaica da Lilith judia, na qual Lilitû ou Ardat Lili é um monstro noturno, representada por uma espécie de grande coruja negra devido às antigas associações entre os demônios, os pássaros da noite e os animais predadores. Sua descrição física revela seu caráter de demônio fêmea, com rosto de mulher, asas e cabelos longos, e Lilith é tida como a profanadora por excelência da descendência humana, incitando os homens a manter relações maléficas e criminais.

Para Barreto (2001, p.2-3), o mito de Lilith mais difundido vem da tradição hebraica "da primeira Eva", a primeira companheira bíblica de Adão, que a consciência coletiva ocupou-se de apagar da história do homem. Nele Lilith, em sua realidade de sombra, termina por "subverter em *avant première* os papéis da mulher-terra e sua natureza domesticada, revertendo assim a condição de mulher-objeto". Lilith ou Eva, em ambos os casos o que o Gênesis oferece é uma imagem da mulher associada ao mal e a relação homem-mulher-natureza não como uma relação de integração e, sim, de dominação. O desejo dominante é o do homem e o desejo da mulher será sempre carência. Na opinião de Barreto (2001, p.3), a partir da versão bíblica da criação humana a mulher passa a ser definida pela sua sexualidade e o homem pelo trabalho. No entanto, mesmo com o decorrer da história e da própria literatura, a mulher não perdeu o seu papel demoníaco e nem a sua condição de periculosidade.

Na Idade Média, com o aumento do saber popular das mulheres parteiras e curadoras de doenças, o poder médico, que tomava corpo através das universidades do sistema feudal,

passa a se sentir ameaçado. Ao mesmo tempo, os preceitos cristãos de origem judaica e, mais tarde, os protestantes, vêm consolidar o predomínio do homem e a inferioridade feminina, reconfirmando a dicotomia entre o corpo e a alma. O homem da Idade Média luta contra os componentes erótico-sexuais que quer reprimir, considerando as mulheres como fracas de intelecto, capazes de pensar somente em maldade e em tramar formas ardilosas de enganar o homem. Para os inquisidores, que se utilizam até de Eva e do pecado original para preparar o processo contra a sensualidade feminina, as mulheres são um flagelo, e manuais como o *Malleus Maleficarum,* escrito em 1489, levaram à tortura e à morte milhares de mulheres sob a acusação de fornicarem com o demônio. Obcecados sexualmente, os inquisidores lançam a equação mulher = bruxaria = sexo, uma heresia que condenou a mulher à marginalização e à morte (BARRETO, 2001, p.3-4).

O antifeminismo demente do *Malleus*, diz Hanciau (2004, p.97), chegou ao cúmulo de fazer uso do estudo da origem mítica dos vocábulos, sem qualquer base científica, para justificar-se. Com o pretexto de que as palavras criadas por Deus contêm a essência e a realidade de tudo, o livro atribuiu um sentido desfavorável ao feminino, afirmando, por exemplo, que a palavra mulher – *femina* em latim – compõe-se de *fe* + *múnus* (KRAMER e SPRENGER, 1997, p.117), o que pode ser facilmente traduzido por "menor pela fé". Com menos fé que os homens, as mulheres eram presas mais fáceis para o Demônio, mais fracas e corruptíveis.

Hanciau (2004, p.97) levanta o questionamento sobre por que as mulheres são apresentadas dessa forma, tão fracas e maldosas, e a resposta que dá é a de que é por serem mais "sexuais" que os homens. Este velho clichê da impureza congênita remonta à Bíblia, a numerosos autores e médicos da Antiguidade e ao mito clerical da "lascívia feminina". Para o *Malleus,* então, a paixão da mulher é insaciável, justificando a tendência natural dela em divertir-se com os demônios e explicando a origem de seus três grandes defeitos – infidelidade, ambição e luxúria –: o sexo (HANCIAU, 2004, p.97).

A respeito das bruxas, Hanciau (2004, p.19) diz que da Europa ao Novo Mundo, particularmente do século XIV ao XVIII, o discurso em circulação não só não reconhecia na mulher o livre-arbítrio, a força e o conhecimento próprios como preferiu identificá-la – especialmente quando detentora de poder – como uma criatura terrível, sem identidade feminina: ela era uma mulher-homem, cuja *hybris* repugnante eliminava a mulher-mãe e a mulher-mulher. Instrumento das trevas e do mal, a mulher era "naturalmente feiticeira e, por consequência, era inimiga da Igreja e da elite dominante – logo, de toda coletividade. Ao longo do tempo, essa coletividade interiorizou preconceitos, propagou superstições e a

perseguiu. Assumindo involuntariamente ou não a função de agente da desordem, a ação da feiticeira acabou por situá-la no extremo oposto ao da figura da santa, da fada ou da Virgem Maria, consideradas figuras maternais e tidas como ideais (HANCIAU, 2004, p.20).

A existência da mulher-bruxa era indispensável à confirmação do pecado e da existência do Mal e, enquanto criatura do Mal, a mulher-bruxa deveria ser destruída, a fim de confirmar o Bem e a santa religião, conforme esclarece Barreto (2001, p.4). Os supostos excessos sexuais, adoração do diabo e os poderes ocultos fazem da figura da bruxa uma autêntica personificação de Lilith, enquanto que a figura feminina continua como uma espécie de portal para o paraíso ou para o inferno, fonte de vida ou de morte. Para Barreto (2001, p.15), a história da racionalidade masculina e do androcentrismo é marcada pelo medo do prazer e pelo medo da sexualidade e é por essa razão que, ao desejar e provocar desejo, ao tornar-se "perigo", a mulher torna-se Lilith, bruxa, feiticeira, monstro.

A visão de Barreto (2001) pode ser complementada pela de Zordan (2005), para quem a figura da bruxa exprime alguns dos conceitos que o pensamento ocidental associou ao que se entende por "feminino", sendo a imagem dela construída por diferentes discursos. Entre esses discursos, destacam-se o que a retrata como aliada ao Mal e a execra (o mais difundido), e o que enaltece suas qualidades silvestres e sua ligação com a natureza (ligado ao neo-paganismo), discursos praticamente opostos. As imagens referentes à representação física podem ser ainda mais paradoxais, já que a bruxa pode ser uma bela jovem sedutora (ainda sem marido e cheia de pretendentes) ou uma horrenda anciã (viúva solitária), aparentada com a morte. Tanto uma quanto a outra imagem estão presentes em *As brumas de Avalon*.

A figura da bruxa é na verdade, como nos lembra Zordan (2005, p.332), um modo de ver a mulher, principalmente quando esta detém algum poder e/ou é independente, dona de seu corpo e de seu destino e, ao longo de muitas eras da civilização patriarcal, a lição difundida quanto às mulheres que fazem uso de poderes ou que se aliam a forças que, por alguma razão, a máquina civilizatória não consegue domar é a de que toda expressão de poder de sua parte resulta em punição. Ao quebrar leis que certamente ignoravam, as bruxas encarnavam – e ainda encarnam – tudo o que é rebelde, indomável e instintivo nas mulheres, ou seja, tudo aquilo que, em uma sociedade dominada por relações de poder hegemônicas de origem patriarcal, demanda severas punições para que o feminino "selvagem" se dobre ao masculino "civilizado". Dessa forma, tanto na realidade como na ficção, todas as histórias de bruxas terminam com o castigo por sua insubmissão: forca, fogueira, solidão (ZORDAN, 2005, p.333).

Especificamente em relação à literatura arturiana, Maleval (2004, p. 9) nos apresenta as imagens "demonizadas" de mulheres presentes em *A demanda do Santo Graal,* obra inscrita na *Post-Vulgata*, isto é, na vasta produção tardia (século XIII) do chamado ciclo bretão ou arturiano e originada de lendas celtas cristianizadas[38]. A cultura celta era muito rica, sendo inclusive superior à dos romanos no tocante à condição da mulher, que podia exercer posições de liderança na família, podendo ser até mesmo a cabeça do casal, e na religião, como grã-sacerdotisa[39], mas acabou modificando seu substrato pagão, desconhecedor das noções cristãs de "pecado" ou "culpa", devido à influência dos sacerdotes cristãos.

A versão portuguesa d'*A demanda do Santo Graal,* produzida no século XIII (1230-1240) a partir de original francês e documentada em pergaminho do século XV[40], apresenta, segundo Maleval (2004, p.10), a mulher como o maior empecilho à ascese espiritual buscada pelos cavaleiros, apesar de, em algumas passagens, a marca do substrato celta ainda poder ser identificada, como por exemplo no capítulo inicial da obra, quando uma donzela surge na função de mensageira (papel que será desempenhado por mulheres em várias outras ocasiões), incumbida de conduzir Lancelot para sagrar Galaaz (ou Galahad) cavaleiro. Mais adiante, conta ainda Maleval (2004, p.10), quando os cavaleiros decidem sair em busca do cálice sagrado, é uma "donzela laida" quem traz a espada indicadora dos cavaleiros aptos para a Demanda, manchando-se de sangue ao ser tocada por Galvão (ou Gawain), instado então por Artur a não partir com os demais. Apesar disso, já aí as mulheres são retratadas como atrapalhando os cavaleiros, pois, ao se prepararem os cavaleiros para partir, "começaram as mulheres sua lamentação tão grande a fazer, que era maravilha, e foram entrar no paço como loucas" (MEGALE, 1988, p.43). Essa imagem contrasta incrivelmente com a dos cavaleiros, reforçando a inferioridade das mulheres e a superioridade dos homens, apenas eles marcados para – e, portanto, considerados dignos e merecedores de – tal encontro místico.

Essa representação misógina é ainda mais clara para Maleval (2004, p.11) no episódio que focaliza a filha do rei Brutus, a qual, apaixonada por Galaaz mas incapaz de seduzi-lo,

---

[38] Segundo Maleval (2004, p.9), os celtas eram considerados adversários por gregos e latinos e, após terem se espalhado pela Europa, foram forçados pelo Império Romano a se retirar para as Ilhas Britânicas, onde conservaram suas crenças até o século V d.C.. Alguns de seus descendentes cristianizados, habitantes da Irlanda, da Escócia e de Gales, retornariam à Bretanha continental a partir desse mesmo século, desenvolvendo ali uma produção literária de profundas repercussões em toda a Idade Média, graças até mesmo aos monges irlandeses que a disseminaram pelo continente europeu nas suas missões.

[39] Ainda conforme Maleval (2004, p.10), os romanos, ao contrário dos celtas, praticavam costumes androcráticos. Entre tais costumes pode-se citar o de negar à mulher o direito à cidadania, relegando-a à condição de escravo, e estabelecer a linhagem pelo ramo masculino, contrastando com os celtas, que a instituiam matrilinearmente.

[40] Manuscrito 2594 da Biblioteca Nacional de Viena. Nessa época possivelmente já existiria a versão castelhana do mesmo original. (MALEVAL, 2004, p.10)

tragicamente se suicida[41]. A nós, porém, interessa outro episódio, já que envolve Morgana, irmã do Rei Artur. No capítulo que descreve os sonhos de Lancelot, este, dentre outras visões, "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" (MEGALE, 1988, p. 170). Além disso, os demônios que a acompanham e atormentam, acabam por levá-lo a "um vale muito fundo e muito escuro e muito negro e onde não havia luz a não ser um pouco" (MEGALE, 1988, p. 170). Neste lugar de sofrimento extremo, Lancelot vê a rainha Genevra (ou Guinevere) em tormentos horríveis, lamentando-se do preço de seu amor: a condenação ao Inferno. Assim, verifica-se que nem mesmo para o "anjo" Genevra/Guinevere existe perdão quando se trata de a mulher sair fora do padrão de comportamento determinado hegemonicamente para ela.

Segundo Maleval (2004, p.11-12), há outros acontecimentos n'*A demanda* que delatam ainda mais claramente sua misoginia, dentre eles o da filha do rei Hipômenes (MEGALE, 1988, p. 457-460). Tão formosa quanto letrada e sábia, a princesa havia se apaixonado pelo irmão, o qual ela tenta seduzir de todas as formas – utilizando inclusive magia. Rejeitada, ela pensa em suicidar-se, mas aparece para ela o demo, na figura de homem formosíssimo. Este a seduz e a incita a vingar-se do irmão, acusando-o de tê-la engravidado. O irmão é condenado e morto de forma horrenda, mas a trama é descoberta e o pai da moça condena a filha a um castigo pior do que o que fora dado ao inocente. Maleval (2004, p. 13) comenta que "esta personagem feminina é uma das mais bem acabadas imagens precursoras da bruxa, tal como a vimos sistematizada nos finais do século XV pelo *Malleus Maleficarum*". A mulher mais uma vez é apresentada como uma criatura facilmente enganável pelo diabo, vingativa e lasciva, uma criatura que deveria ser temida por seu poder, que, no caso desta personagem, aparece não apenas pela intervenção satânica, mas pelo fato de ser superiormente letrada, "tão entendida e tão sábia, que todos se maravilhavam da sua sabedoria" (MEGALE, 1988, p. 457). Por meio da imagem da mulher diabólica, letrada e sensual, ou seja, a Bruxa/Megera, um modelo oposto era propagado: o da mulher virtuosa, ignorante, castrada e submissa ou, em outras palavras, o Anjo/Vítma.

[41] Como nos conta Megale (1988, p.101), ela o faz enterrando a espada ao peito, não sem antes, porém, explorar-lo sentimento de culpa de Galaaz dizendo "me matarei com minhas mãos e tereis por isso maior pecado do que se me tivésseis convosco, porque sois a razão de minha morte, e vos ma podeis impedir, se quiserdes". Galaaz, o cavaleiro-perfeito, não poderia ter pecado tal na consciência, mas por outro lado sua castidade deveria ser preservada. O anônimo autor da obra dá um desfecho à situação que o livra duplamente da culpa, fazendo-o esboçar um gesto, infrutífero, para impedir o suicídio da jovem. Com apenas a "benevolente intenção" do seu gesto, salva-se o herói imaculado, enquanto que para a mulher restam, mais uma vez, a condenação às penas do Inferno.

De acordo com Aguiar (2001, p.34), na literatura escrita por homens a bruxa/megera[42] apresenta uma longa e industriosa carreira e, de Homero a Thomas Hardy, de Milton a Norman Mailer, ela é acusada em inúmeras obras literárias por sua avareza, imoralidade e mau temperamento. Ela reina na mitologia e na dramaturgia ocidental, persevera por muitas ladainhas bíblicas e esbraveja alegremente ao longo de todo seu percurso dentro do cânone literário, "(des)graçando as páginas dos mais prestigiados autores" (AGUIAR, 2001, p.34).

A autora desenvolve um estudo bastante abrangente sobre a representação feminina da *bitch*, a megera ou "bruxa" (ou seja, não no sentido mágico). Seu estudo tem por base a teoria dos arquétipos de Jung, mas, apesar de concordarmos que "descrições arquetípicas do masculino e do feminino estão não apenas infiltradas na literatura, mas [...] são frequentemente aceitas como padrões de comportamento humano" (AGUIAR, 2001, p. 14), nosso interesse é nos aspectos linguístico-discursivos dessas representações e suas repercussões sociais, portanto não nos aprofundaremos na questão da dimensão arquetípica das descrições.

Tratando especificamente, então, da bruxa/megera, Aguiar (2001) declara que o valor fundamental dela repousa em sua recusa em tornar-se um objeto para o homem, já que a mulher "nunca é mais do que o lugar de uma troca mais ou menos competitiva entre os homens" (IRIGARAY, 1977 *apud* AGUIAR, 2001, p.32). A bruxa/megera, em contraste, se retira do "mercado" masculino ao determinar seu próprio valor e, devido a seu repúdio ao tradicional papel feminino definido patriarcalmente, ela é exilada. Ainda assim, segundo Aguiar (2001), ela encontrou um espaço próprio e seu *locus* de poder vem de sua própria Ilha de Elba, onde ela pode ser imperatriz, a salvo dos poderes dos homens.

Aguiar (2001, p.31) salienta que a bruxa/megera desafia a ordem social dominante por personificar certas ações que ameaçam a construção patriarcal do feminino, portanto a tradição deve retratá-las, assim como o que elas representam, como um mal, a fim de minar qualquer poder que ela possa ter sobre o patriarcado. Assim, à semelhança do que pensa Millet (1978, p.35) a respeito da formação – e determinação – da personalidade como "feminina" ou "masculina"[43], Aguiar (2001, p. 33) conclui que quando uma mulher tenta erradicar de alguma forma as qualidades tradicionalmente associadas ao feminino – ou seja, aquelas ligadas à imagem do anjo/vítima – e ao invés disso cultiva as mesmas qualidades que o patriarcado preza em si – racionalidade, individualidade, competição e realização individual

[42] Quando nos referirmos a Aguiar (2001), utilizaremos a tradução dos termos *witch/bitch*, utilizados pela autora, em minúsculas.
[43] Ver 1.4.1

–, ela é rotulada como bruxa/megera. Por outro lado se ela se atém aos papéis e valores tradicionalmente considerados "femininos", o patriarcado, em um círculo vicioso, a despreza por ser "mulher".

Apesar de a bruxa/megera possuir características estereotípicas e generalizadas em narrativas escritas por homens, Aguiar (2001, p.36) apresenta diversas variações que podem ser consideradas subtipos da bruxa/megera: a víbora dominadora (a Amazona), a Bruxa (a Médium), a mulher fatal (Hetaira) e a mãe devoradora (a Mãe Terrível), advindas das teorias de Jung, e mais a castradora, uma encarnação particularmente malevolente e uma espécie de rainha da literatura moderna. A nós interessa particularmente a Bruxa, devido a sua relação com as personagens que analisaremos e Aguiar (2001, p.38) diz, a respeito dessa caracterização, que as mulheres que reagem a serem subjugadas sempre acabam à mercê da acusação maior de heresia: bruxaria.

A Bruxa corporifica o mal em vários sentidos para a tradição literária. Por ser geralmente uma mulher não comprometida, sua desconsideração pela proteção masculina a torna suspeita. Sua confiança na natureza ao invés de na razão, como no caso de personagens como Morgana em *Morte d'Artur* de Sir Thomas Malory (1470) e Acrasia e Duessa em *The Faerie Queene* de Spencer (1896), causa preocupação nos homens, especialmente quando sua "sensibilidade" natural é empregada com sucesso. Por outro lado, como ironicamente uma mulher tampouco "tem permissão" para confiar na lógica ou racionalidade, os retratos condenatórios da Bruxa servem para reforçar o medo do poder feminino (AGUIAR, 2001, p.38-39).

Após nossas observações a respeito do extremo Bruxa/Megera[44] da dicotomia literária que ora observamos, gostaríamos de traçar algumas considerações a respeito do outro extremo, o do Anjo/Vítima, já que acreditamos haver ali um deslizamento no eixo da tipologia com a presença de uma sutil diferença no pólo oposto ao da Bruxa/Megera. Esse deslizamento, no caso de *As brumas de Avalon,* faz com que possam ser identificadas duas dicotomias distintas mas de mesmo funcionamento ideológico: a dicotomia Bruxa *versus* Anjo e a Megera *versus* Vítima.

Antes de mais nada, gostaríamos de esclarecer que a dicotomia Megera *versus* Vítima não se configura sobre as mesmas bases que a Bruxa *versus* o Anjo. Enquanto nesta última a oposição teoricamente se assenta sobre a maldade/bondade ou a demonização/pureza, no caso

[44] Deste ponto em diante utilizaremos os termos Bruxa, Anjo, Megera e Vítima, com inicias maiúsculas, para caracterizar as tipologias de personagens parte das dicotomias em questão e evitar a confusão quando tais termos são utilizados em outro sentido. O termo "bruxa", em especial, quando com inicial minúscula refere-se especifica e unicamente à mulher dotada – real ou supostamente – de poderes mágicos.

da Megera *versus* Vítima as personagens se opõem por serem, em geral, uma forte e atuante (como já vimos a respeito da Bruxa/Megera) e a outra de certa forma e até certo ponto fraca e impotente (a Vítima, como veremos a seguir).

A Vítima divide com o Anjo diversas características – a passividade, a resignação e, muitas vezes, a submissão – e, por essa razão, ao longo deste trabalho nos referiremos a ela por vezes como Anjo/Vítima. No entanto, consideramos haver entre os dois tipos uma diferença mais perceptível do que no caso da Bruxa/Megera, em que as características são basicamente as mesmas: o Anjo é em geral uma mulher pura, bondosa, abnegada, definitivamente *selfless*. É angelical em personalidade e muitas vezes em aparência também e, em geral, tem seu "final feliz" garantido quando a história termina. Já a Vítima é uma personagem levada pelas circunstâncias, impotente, que é manipulada pelas outras personagens – masculinas ou femininas – e/ou presa dos desígnios do destino. E, ainda que ela seja revoltada com seu destino e ouse se rebelar, a Vítima não tem sucesso: ela está fadada a fracassar ao final, sempre. Se por acaso ela age, suas ações acabam sempre se voltando contra ela mesma e, na maior parte dos casos, os fatos ocorrem *a ela* e ela simplesmente os sofre, estoicamente. A Vítima é o Anjo que deu errado, o Anjo com a vida e o final *in*feliz. Ela é a representação literária da mulher desprovida de poder, presa das determinações do mundo, do universo, do destino, e é incapaz de mudá-las, o que a torna uma figura ao mesmo tempo patética e extremamente aterrorizante, já que coloca diante de quem lê – especialmente das leitoras – um quadro sem esperança. Na figura da Vítima o discurso do poder hegêmonico consegue, a um só tempo, não apenas diminuir a mulher ao fazê-la totalmente impotente, mas também "adverti-la": não lute, isso de nada adiantará; seja o "anjo".

Assim, quando se trata de uma personagem protagonista feminina, se ela não deseja ser rotulada como Bruxa/Megera ou aniquilada como Vítima, resta a ela assumir a principal – e, para Russ (1973a), única – ocupação de uma personagem feminina, a única coisa que ela pode fazer – e ela o faz repetidamente, vez após vez, em um círculo sem fim: ela é a protagonista de uma história de amor (RUSS, 1973a, p.9). Com diversas variantes, isso significa uma eterna repetição da Heroína Que Se Apaixona / Namora / Se Casa (com a infalível complicação durante o namoro e/ou casamento). Um roteiro, um papel a desempenhar – ou arcar com as consequências.

De La Rocque (2004), por outro lado, argumenta que, dos anos 70 em diante, surgem diversas obras de ficção científica – gênero literário muito próximo da fantasia, por sua vez o de *As brumas de Avalon* – considerada feminista, nas quais muitas personagens, inclusive protagonistas, são mulheres. Isso, segundo De La Rocque (2004), é reflexo do paradigma de

libertação e de questionamento dos anos 60-70, das conquistas do movimento feminista e da entrada das mulheres na força de trabalho. Antes desse período, as personagens femininas além de serem poucas, não têm destaque, como no caso dos romances de ficção científica da primeira metade do século XX. Neles as mulheres aparecem no máximo como ajudantes dos homens e, mesmo se são cientistas ou tripulantes de alguma nave, permanecem sempre em segundo plano (DE LA ROCQUE, 2004).

Ainda em relação à ficção científica, Russ (1973b) analisa a questão de forma mais ampla, não restringindo o período estudado a uma época determinada – já que quem lê em geral tampouco se restringe a um período específico –, e expõe o problema com uma colocação simples, curta, mas extremamente eloquente: "Existem muitas imagens de mulheres na ficção científica. Mas dificilmente há alguma mulher" (RUSS, 1973b, p.91). Ou seja, apesar de algumas mudanças significativas na literatura de tempos mais recentes quanto ao papel da mulher, de forma geral temos mitos perpetuados, não mulheres; temos imagens literalmente fictícias, que não abarcam a complexidade do que é uma mulher – até porque tal definição essencializadora não pode existir.

Vemos, então, que os mitos ligados à mulher se entrecruzam, se entrelaçam e se alimentam mutuamente. Temos o mito da feminilidade ligado à sedução, que por sua vez está associada ao poder da mulher. O poder da mulher é retratado, como vimos, como algo a ser temido, e aquelas que o detêm nada mais são do que bruxas/megeras malvadas a quem se deve temer ou de quem, no mínimo, se deve manter distância. O único local onde a mulher "tem permissão" de exercer algum poder é, dentre os mitos conforme definidos por Barthes (1980), o ambiente doméstico – lugar por excelência do papel a ela destinado dentro de uma cultura de dominação masculina. Todos esses elementos se encontram e se materializam, por fim, na dicotomia literária Bruxa *versus* Anjo – ou, como acreditamos ser o outro caso presente em *As brumas de Avalon*, Megera[45] *versus* Vítima – em uma luta eterna e sem tréguas entre essas duas representações femininas que permeiam os discursos cotidianos e literários da cultura ocidental.

Se, como bem relembra Funck (1998, p.23), tanto a linguagem como a literatura contribuem para a manutenção ou a alteração do *status quo* e se a determinação de significados dominantes se dá por meio da linguagem, relações de poder existentes podem ser desafiadas por posições e discursos não-hegemônicos, tendo a presença destes na ficção uma grande importância. Fica, então, para nossa análise, observar, em relação a Marion Zimmer

[45] No caso da dicotomia que propomos optamos pelo termo *megera*, já que as duas personagens que analisamos são efetivamente bruxas (feiticeiras).

Bradley e suas personagens Viviane e Morgana, se a autora realmente desafia tais relações de poder e se consegue ou não quebrar o feitiço que congela a representação feminina em duas faces, vencendo as brumas sempre presentes dos mitos que nos circundam.

Como tanto a perpetuação quanto a subversão de mitos ou representações se efetua discursivamente, é necessário utilizar uma base sólida, uma teoria que, ao tratar da análise discursiva de textos literários, inclua as dimensões da prática discursiva e social, como faz, por exemplo, a Análise Crítica do Discurso (ACD), assunto ao qual nos dedicaremos agora.

1.5 Fairclough e a ACD

Nossa opção pela Análise Crítica do Discurso (FAIRCLOUGH, 2001; WODAK, 2001) foi basicamente determinada pelos objetivos e preocupações dessa forma de análise, na medida em que, conforme Wodak (2001, p.2), ela busca "investigar criticamente desigualdades sociais que estejam sinalizadas, expressas, constituídas ou legitimadas pelo uso da linguagem no discurso". Dessa forma, ao olhar criticamente para as relações de poder, de dominação e de resistência constituídas institucional e/ou socialmente, a ACD se apresnta como uma teoria pertinente e de extremo valor para nossa discussão.

Chouliaraki e Fairclough (1999) relacionam a ACD aos estudos da Ciência Social Crítica e propõem que a vida social é feita de práticas das quais o discurso é um componente de enorme importância. Nesse sentido, Fairclough (2001) ressalta a relação entre práticas discursivas e as estruturas de poder, dizendo que as primeiras moldam o discurso e são por ele moldadas, sendo possível, portanto, identificar relações de poder e de assimetria manifestadas pela e na linguagem. Além disso, é possível também perceber que papel a linguagem assume nas práticas discursivas, se fortaledor ou enfraquecedor. Dito de outra forma, por meio de escolhas linguísticas por parte dos/as produtores/as do texto e dos processos sociais em que estão envolvidos/as, torna-se possível identificar a/s ideologia/s subjacentes nos textos e as relações de poder ali presentes.

Meyer (2001, p.15) salienta que a ACD visa tornar explícitas relações de abuso de poder e dominação que estão frequentemente dissimuladas, ao mesmo tempo em que luta a favor de grupos que sofram algum tipo de discriminação social. Essa característica de uma tomada de posição por parte da ACD é ressaltada também por Van Dijk (2001, p.96) quando nos diz que a ACD não só assume, mas define e defende sua posição sócio-política, tendo inclusive orgulho disso. Em outras palavras, a ACD tem por objetivo primordial, como seu próprio nome já diz, analisar de forma crítica o funcionamento das visões de mundo que

subjazem aos acontecimentos e ao uso da linguagem (PEDRO, 1997, p.22), tornando claro e explícito o que está (ou estava) aparentemente invisível e naturalizado (PEDRO, 1997, p.22). Trata-se, portanto, de *desmistificar* textos escritos (entre eles os literários) através do uso de uma dimensão crítica de análise, buscando dessa forma uma mudança social.

Assim, ao optar por essa linha de investigação e análise, passamos a ter, como pesquisadores, a oportunidade de contribuir para a "desmistificação" de discursos ao expor as ideologias do poder hegemônico ali presentes, já que como nos diz Wodak (2001, p.11), "o poder não surge da linguagem, mas a linguagem pode ser usada para desafiar o poder, subvertê-lo, e alterar sua distribuição a curto e longo prazo".

O campo de atuação dos analistas da ACD, seja em relação à literatura ou não, envolve a análise da reprodução do sexismo, do racismo e de relações de dominação e poder hegemônicas, questionando não só os processos de produção de textos, mas os processos de leitura também. Além disso, ao considerar a linguagem como uma prática eminentemente social, a ACD leva sempre em consideração a história, tanto do ponto de vista da micro-história do momento da produção do discurso como a história das instituições sociais e humanas ao longo dos tempos. No entanto, ela não deixa de considerar cuidadosamente a materialidade linguística, pois, já que a forma dos textos varia de acordo com situações socio-historico-culturais particulares, torna-se necessário olhar para eles com base na sua natureza potencialmente ideológica, encontrada em traços tais como escolhas de vocabulário e gramática, pressuposições e implicações, tomadas de turno, etc. (PEDRO, 1997, p.35). Conforme Fairclough (2001, p.117), "as ideologias são significações/construções da realidade [...] construídas em várias dimensões das formas/sentidos das práticas discursivas e que contribuem para a produção, a reprodução ou a transformação das relações de dominação". Assim, as ideologias embutidas nas práticas discursivas são muito eficazes, principalmente quando se tornam naturalizadas dentro de variadas práticas sociais e são vistas como "senso comum". Além disso, as ideologias, consideradas como modelos de pensamento, ao serem reiteradas acabam por cristalizar-se e se mantêm na prática social, cabendo dessa forma à ACD, como já dissemos, lutar contra esse estado de coisas – em nosso caso, no que se refere às questões relativas a gênero.

A importância da dimensão social – porém relacionada agora à literatura – é destacada por Eagleton (2003, p.viii) quando ele salienta que "o que há de verdadeiramente elitista nos estudos literários é a idéia de que as obras literárias só podem ser apreciadas por aqueles que possuem um tipo específico de formação cultural". Se como estudiosos e professores buscamos romper esse elitismo ao pregar que todas as pessoas têm o direito de apreciar obras

literárias, não podemos permitir, entretanto, que essa apreciação seja ingênua e cega aos discursos que nelas circulam. Contudo, ao levarmos a dimensão crítica da ACD para junto da literatura, fazendo-as interagir, podemos conseguir que certos discursos muitas vezes sutilmente disfarçados – mas indiscutivelmente presentes em algumas obras literárias – sejam desmascarados e, com isso, deixem de ser perpetuados e/ou cristalizados. Toolan (1997, p.94) reforça essa idéia, ao dizer que a ACD deve abandonar textos "fáceis", onde questões de gênero são facilmente perceptíveis e se dedicar ao estudo de textos onde estejam presentes "discursos discriminatórios e excludentes mais sutis e portanto mais insidiosos", caso em que, acreditamos, se inserem certas obras literárias. É precisamente esta interface entre a ACD e a literatura, examinando o discurso relacionado às personagens Viviane e Morgana em *As brumas de Avalon*, que nos propusemos a realizar com este trabalho.

Esse exame, em nosso caso, foi feito com base no modelo desenvolvido por Fairclough (2001), o qual distingue três dimensões no discurso – texto, prática discursiva e prática social –, conforme podemos observar na Figura 1.

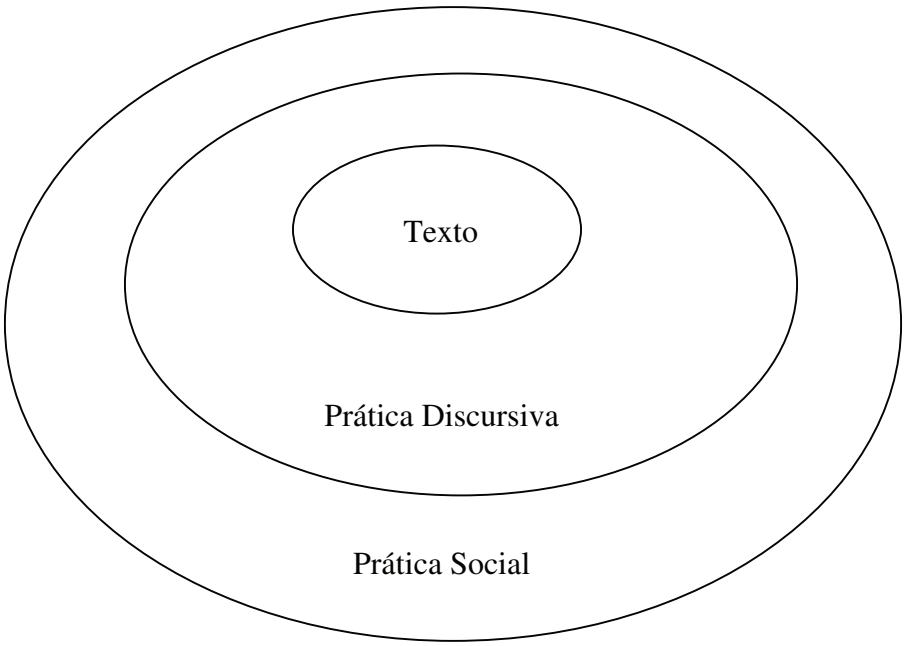

Figura 1

Nossa escolha recaiu sobre esse modelo por ele oferecer um dispositivo de análise que abarca as três dimensões que consideramos serem essenciais na análise de um texto ao mesmo tempo em que oferece uma metodologia sistematizada para tal, facilitando não só a própria análise como a organização e apresentação dos dados observados.

Ao enfocar o discurso em um quadro tridimensional, Fairclough (2001, p.89) estabelece uma "abordagem para a investigação da mudança discursiva em sua relação com a mudança social e cultural", incorporando a ela o que ele considera como as duas principais contribuições teóricas dos estudos arqueológicos de Foucault[46]. A primeira é uma visão do discurso como sendo um constituinte ativo e mesmo um elemento construtor da sociedade em várias dimensões – desde seus objetos de conhecimento, passando pelos sujeitos e formas sociais do "eu" até chegar às relações sociais e estruturas conceituais. A segunda é uma "ênfase na interdependência das práticas discursivas de uma sociedade ou instituição: os textos sempre recorrem a outros textos contemporâneos ou historicamente anteriores e os transformam" (FAIRCLOUGH, 2001, p.64). Note-se aqui, como salientado pelo próprio Fairclough (2001, p.134), o postulado de Bakhtin que diz que "cada enunciado é um elo na cadeia da comunicação" e que "todos os enunciados são povoados e, na verdade, constituídos por pedaços de enunciados de outros, mais ou menos explícitos ou completos", ou seja, a intertextualidade[47] para ambos os autores é intrínseca ao texto.

Em relação às três dimensões do discurso estabelecidas por Fairclough (2001) para sua metodologia de análise, por *prática discursiva* entendem-se os processos de produção, distribuição e consumo do texto, os quais são processos sociais relacionados a ambientes econômicos, políticos e institucionais particulares. Na observação da prática discursiva, então, a *força, coerência* e *intertextualidade* são os principais itens a serem analisados.

A *força* de um enunciado[48] é a ação social que ele realiza, que "ato(s) de fala" ele desempenha (dar uma ordem, fazer um pedido, uma pergunta ou uma promessa, ameaçar, aconselhar, etc). Muitas vezes, no entanto, os enunciados são ambivalentes em termos de força – e consequentemente a interpretação deste enunciado também o é –, pois algo como "Você pode abrir a porta?", por exemplo, tanto pode ser um pedido quanto uma ordem velada, uma sugestão, uma reclamação ou mesmo uma simples pergunta. Nesse ponto é de fundamental importância, então, o *contexto* em que tal enunciado foi proferido, pois ele irá afetar a interpretação do mesmo.

A *coerência* para Fairclough (2001) refere-se à propriedade que os textos têm de fazerem sentido como um todo, porém esse "sentido" está intrinsecamente ligado à capacidade de fazer conexões e inferências, apoiadas em pressupostos de tipo ideológico, por

[46] Fairclough esclarece que ele se refere especificamente a FOUCAULT, Michel. *The archaeology of knowledge*. London: Tavistock Publications, 1972.
[47] O termo *intertextualidade* foi cunhado por Julia Kristeva no final dos anos 60 durante o período de suas apresentações do trabalho de Bakhtin para platéias ocidentais.
[48] Neste trabalho utilizaremos o termo *enunciado* como sinônimo de *frase*, não necessariamente segundo as definições de Benveniste, Bakhtin ou outros teóricos.

parte de quem os lê. Em outras palavras, uma leitura coerente de um texto depende dos princípios interpretativos a que o leitor recorre, sendo que princípios interpretativos particulares associam-se naturalmente a tipos de discurso particulares. Assim, existe não só a chance de ocorrer um embate entre as diferentes leituras possíveis para um mesmo texto, mas também a de leituras resistentes às posições explicitamente estabelecidas nele.

Quanto à *intertextualidade*, o teórico estabelece uma distinção entre *intertextualidade manifesta* e *intertextualidade constitutiva*, esta última chamada por ele de *interdiscursividade*. Para Fairclough (2001), na *intertextualidade manifesta* – doravante referida simplesmente como *intertextualidade* – se recorre especificamente a outros textos, ou seja, temos a constituição de um texto por meio de outros textos específicos que podem ser assimilados, contestados, ironizados, etc, e ser delimitados explicitamente ou estar mesclados. Este conceito "toma os textos historicamente, transformando o passado – convenções existentes e textos prévios – no presente" (FAIRCLOUGH, 2001, p.115) e, com isso, tipos de discurso que tendem a naturalizar modos particulares de recorrer a convenções e a textos podem aparecer com novas configurações e novas formas de intertextualidade. Já em relação à *intertextualidade constitutiva* – referida a partir deste ponto como *interdiscursividade* –, Fairclough (2001, p.136) nos diz que ela é a configuração de convenções discursivas que entram na produção de um texto e que têm relação com outras convenções, que estruturam e constituem uma ordem de discurso[49]. Para ele, as ordens de discurso têm primazia sobre os *tipos* particulares de discurso, os quais são constituídos na verdade como configurações de elementos diversos de ordens de discurso específicas.

Passando à *prática social*, podemos dizer que ela se relaciona com os procedimentos e as práticas de natureza social dos envolvidos no discurso, que são moldados – de forma inconsciente – por estruturas sociais e relações de poder e podem, portanto, ser investidos política e ideologicamente. Além disso, as ideologias, consideradas como modelos de pensamento, ao serem reiteradas acabam por cristalizar-se e se mantêm na prática social.

Finalmente, quanto ao *texto*, este não se limita exclusivamente à sua materialidade linguística, mas também ao seu aspecto de sentido, na medida em que os signos são socialmente motivados. Os sentidos são produzidos por meio de interpretações dos textos e os textos estão abertos a diversas interpretações que podem diferir em sua importância ideológica. Embora a(s) forma(s) e o conteúdo dos textos apresentem traços dos processos e das estruturas ideológicas, não é possível "ler" a ideologia nos textos, apenas vislumbrá-la

[49] Segundo Fairclough (2001, p.67), uma *ordem de discurso* institucional ou societária é a totalidade das práticas discursivas dentro de uma instituição ou sociedade e o relacionamento entre elas.

através das palavras e outros aspectos semânticos tais como as pressuposições, as metáforas, a transitividade, etc.

Para concluirmos, cabe salientar que a relação entre as três dimensões é interativa. A conexão entre o texto e a prática social é mediada pela prática discursiva. Assim, por um lado, os processos de produção e interpretação são formados pelas diversas formas da prática social, ajudando também a formá-la e, por outro lado, o processo de produção forma o texto e nele deixa vestígios, "pistas" sobre as quais opera o processo interpretativo. Essas pistas necessitam de investigação cuidadosa, e é por meio das categorias de análise fornecidas pela Gramática Sistêmico-Funcional desenvolvida por Halliday que pretendemos fazê-lo.

1.6 A Gramática Sistêmico-Funcional de Halliday

Segundo Matthiessen e Halliday (1997), na história do pensamento linguístico ocidental existem duas perspectivas diferentes cujas tendências ainda hoje podem ser identificadas. Em uma, a língua é vista como um conjunto de regras, reunidas em uma gramática para especificar estruturas tais como a construção de uma oração transitiva com "verbo + objeto". Essa é a perspectiva da lógica e da filosofia, que valoriza a oração, organizada em um modelo lógico de "Sujeito + Predicado", como a unidade básica da linguagem, o que faz com que ela seja estudada isoladamente. Este costuma ser o tipo de teoria estudada nas escolas, a qual apresenta as regras gramaticais considerando as palavras meramente como tendo funções como Sujeito, Predicado, Objeto e Adjuntos Adverbais.

Na outra perspectiva, a da retórica e da etnografia, conforme Matthiessen e Halliday (1997) esclarecem, a língua é um recurso para a criação de significados por meio do uso das palavras. Com isso, a valorização é dada ao texto, considerado a unidade básica da linguagem, organizada de acordo com o contexto retórico. Além disso, já que a unidade básica é o texto, a oração é estudada em seu ambiente discursivo. É dentro dessa perspectiva que se situa a Linguística Sistêmico-Funcional, da qual abordaremos apenas os aspectos principais e que interessam a nossa análise.

A Linguística Sistêmico-Funcional (doravante chamada LSF) considera, portanto, como seu nome sugere, a função e o sistema como bases da linguagem humana e da atividade comunicativa. Dentro da LSF existe a Gramática Sistêmico Funcional (doravante referida como GSF) chamada por Halliday (1994) *grammatics*, ou seja, a teoria que conceitua e serve para analisar o fenômeno da gramática (*grammar*), que é, na verdade, um conjunto de opções.

A escolha entre essas opções não é feita aleatoriamente, sendo condicionada pelo contexto discursivo ao mesmo tempo em que o condiciona.

Dentro da concepção de Halliday, expressa em Matthiessen e Halliday (1997), a língua tem por finalidade principal "interagirmos com os outros, [...] construir e manter nossas relações interpessoais e a ordem social por trás delas" e, ao fazermos isso, nós "interpretamos e representamos o mundo uns para os outros e para nós mesmos". Em outras palavras, a língua em si mesma é uma ferramenta para "construir significado" e a gramática é, então, parte dos recursos de que dispomos. Tendo isso em mente, Halliday (1994) desenvolveu sua teoria das funções da língua, as chamadas metafunções *interpessoal*, *ideacional* e *textual*, cada uma relacionada a diferentes aspectos do mundo e aos modos de significado identificados na linguagem em contextos sociais (HALLIDAY, 1994, p.xiv).

Conforme esclarecem Matthiessen e Halliday (1997), a gramática cria significados dentro de duas metafunções altamente generalizadas que se relacionam a fenômenos fora da língua, as metafunções *interpessoal* e *ideacional.* A metafunção *interpessoal* se refere à interação entre os envolvidos na comunicação[50], fornecendo os recursos para a encenação dos papéis e relações sociais em geral ao dar pistas ao leitor a respeito do grau de distância/proximidade ou de poder/solidariedade existente na interação[51].

Um elemento crucial a ser considerado dentro da função interpessoal é, segundo Halliday (1994, p.71-72), o *Modo*, formado pela união do Sujeito (responsável pela ação) e do Finito (a parte do verbo ou locução verbal que expressa o tempo verbal – presente, passado ou futuro – a ou opinião do sujeito, por meio de modais)[52]. Portanto, enquanto o Sujeito define um/a dos/as participantes (o/a produtor/a) do discurso, o Finito pode indicar uma localização temporal desse Sujeito ou modalizar sua opinião. Todos estes fatores estabelecem relações interpessoais. Gramaticalmente, o Modo contribui para a interação ao tratar a mensagem como uma declaração, pergunta ou ordem, sendo que a interação beneficia-se ainda da polaridade (afirmativa ou negativa) para expressar e/ou contestar opiniões.

---

[50] Apesar de Matthiessen e Halliday (1997) tratarem os participantes da comunicação como "falante" e "ouvinte", para efeito deste trabalho utilizaremos "autor/a" e "leitor/a", já que analisaremos uma obra literária e se trata apenas de uma diferença em relação ao meio no qual se dá a interação.

[51] Fairclough (2001) utiliza a LSF como um dos fundamentos de seu modelo de Análise do Discurso, mas propõe expansões na teoria de acordo com seus propósitos analíticos. Ele sugere a divisão da função interpessoal de Halliday em duas funções separadas, as funções *identitária* e *relacional*. A função *identitária* da linguagem "relaciona-se aos modos pelos quais as identidades sociais são estabelecidas no discurso" enquanto que a *relacional* refere-se a "como as relações sociais entre os participantes do discurso são representadas e negociadas" (FAIRCLOUGH, 2001, p.92).

[52] A oração pode apresentar ainda outros elementos, que são o chamado *Resíduo*, composto pelo Predicador, Complemento e Adjunto.

Como dito anteriormente, a gramática para Halliday (1994) é um conjunto de opções de que dispõe o usuário da língua no momento de comunicar-se. Em gramáticas como a da língua chinesa, japonesa e do inglês[53], a escolha mais geral dentro do Modo é entre orações indicativas e imperativas. Entre essas duas formas, existem diferenças também sistêmicas: as primeiras têm uma opção de escolha entre tempos verbais (passado, presente ou futuro), expressas por meio do verbo no Finito, e também em termos da pessoa, expressa pelo Sujeito, enquanto que as últimas não têm opção de escolha quanto ao tempo verbal, e o Sujeito, a princípio, só pode ser a pessoa a quem se está dirigindo a imperativa (em inglês, em geral, *you*). Se considerarmos a distinção quanto ao significado que o sistema produz, as escolhas a serem feitas têm relação com a natureza do que está sendo negociado na interação: informação (por meio do indicativo) ou "produtos e serviços" (por meio do imperativo).

A opção entre o indicativo e o imperativo pode ser a mais geral, mas a opção por um deles leva a ainda outras escolhas. Por exemplo, orações no indicativo podem ser declarativas ou interrogativas; as declarativas podem ter ou não uma *question tag* ao final (por exemplo, *They rode horses, didn't they?*) e as interrogativas são ou do tipo *wh-* (como *Who rode horses?*) ou do tipo *yes/no* (*Did they ride horses?*) (MATTHIESSEN e HALLIDAY, 1997).

Todos os sistemas dentro de uma metafunção funcionam simultaneamente. Por exemplo, o sistema do Modo funciona simultaneamente com o de *polaridade*. Conforme Halliday (1994, p.75), a polaridade, que é a escolha feita entre dois extremos, o sim e o não, e na oração ela é realizada pelo elemento finito da estrutura de Modo. No entanto, entre esses dois extremos existem diversos níveis intermediários nos quais o falante pode situar sua mensagem, sendo que Halliday (1994, p.149-150) chama *modalidade* a essas várias opções que estão à disposição do usuário da língua para serem utilizadas na transmissão de significados. A modalidade é, então, o julgamento do/a falante em relação às probabilidades ou obrigações envolvidas naquilo que ele/a diz e ocorre tanto em proposições quanto em propostas[54]. O julgamento quanto à probabilidade, ou seja, a modalidade nas proposições, Halliday chama de *modalização* e o julgamento quanto à obrigação, quer dizer, a modalidade nas propostas, ele chama de *modulação* (HALLIDAY, 1994, p.147). Na modalização, os níveis intermediários referem-se a graus de probabilidade e graus de frequência. Na modulação, os níveis referem-se a graus de inclinação e graus de obrigação. A modalização

[53] Além do fato de Halliday ter desenvolvido sua teoria tomando o Inglês como uma das línguas base para seu estudo, como trabalharemos com a versão original da obra *As brumas de Avalon*, escrita nessa língua, certos conceitos e idéias que não se aplicam ao português pelas diferenças existentes entre as gramáticas das duas línguas serão abordados por nós.

[54] *Proposições* são enunciados com função discursiva de troca de informação, enquanto que *propostas* são enunciados visando troca de produtos ou serviços.

pode ser realizada por operadores modais, por adjuntos modais ou por esses dois tipos de elementos conjuntamente, enquanto que a modulação pode ser realizada pelos operadores modais ou por uma expansão do predicado. Os adjuntos modais, por sua vez, podem ser de dois tipos: os adjuntos de modo, que expressam significados relacionados ao tempo verbal, à polaridade e à modalidade e são assim chamados por estarem ligados à estrutura de Modo, e os adjuntos de comentário, que estão menos ligados à estrutura de Modo porque expressam a atitude do usuário da língua frente à proposição como um todo.

A segunda função, a função *ideacional*, está ligada à compreensão do ambiente (HALLIDAY, 1994, p.xiii; MATTHIESSEN e HALLIDAY, 1997) e cobre todas as opções da língua que o/a usuário/a tem para expressar sua experiência do mundo real e mesmo de sua própria consciência. Essas opções podem tanto representar a experiência diretamente em termos de Processos, Participantes e Circunstâncias (ou seja, de forma "experiencial"), quanto indiretamente, em termos das relações lógicas fundamentais na língua (de forma "lógica").

Um de seus principais sistemas gramaticais é a *transitividade*, que é o recurso de que dispõe o/a usuário/a da língua para interpretar a experiência humana sobre o que está acontecendo ao seu redor como configurações estruturais, sendo composta pelo Processo, pelos Participantes envolvidos no Processo e as Circunstâncias que o circundam. Por exemplo, "No meio do campo [*Local*] coelhos selvagens [*Ator*] dançavam [*Processo*] com suas sombras [*Acompanhamento*]" (MATTHIESSEN e HALLIDAY, 1997). Segundo Halliday (1994, p.170) a análise da transitividade é feita através da observação de três aspectos da oração: o Processo (um dos 6 tipos de Processos existentes – descritos a seguir – e representado pelo verbo da oração), os Participantes envolvidos no Processo (o Sujeito e Objeto(s)/Complementos do verbo, realizados por grupos nominais) e as Circunstâncias (dadas por grupos adverbiais e orações preposicionais).

Os Processos são o elemento central dessa estrutura, já que, ao fazer uso da língua para criar um quadro mental da realidade e, dessa forma, compreender o que acontece a seu redor e no seu interior, o/a usuário/a da língua o faz justamente por meio dos Processos, ou seja, eventos que expressam sua experiência exterior e interior, sua consciência externa e interna. Assim, ao identificarmos os Processos verbais empregados em um texto, podemos, simultaneamente, verificar o modo como esse texto "age" no mundo.

Os principais Processos são: *existenciais* (nos quais se representa o que existe no mundo); *relacionais* (representando o estado de coisas que existem e que relações elas têm umas com as outras); *materiais* (representando o que está acontecendo no mundo, processos

de ação e eventos); *mentais* (representando como as pessoas percebem, pensam e sentem – verbos de percepção, pensamento e sentimentos); *comportamentais* (representando o comportamento como resultado de um processo ou estado interno); e *verbais* (processos de ação verbal, indicando fala e como as pessoas estão se comunicando e/ou expressando suas percepções, sentimentos e pensamentos).

Diferentes Processos terão Participantes diferentes relacionados a eles, sendo os mais importantes deles apresentados por Goatly (2004, p.118-119)[55]:

Tipos de Processos e seus Participantes[56]			
Processo	Participantes		
Existencial *Existem*	Existente *seis luas ao redor de Urano.*		
Relacional	Caracterítica (Portador) *João é* (Possuidor) *João tem*	Valor (Atributo) *um político incompetente.* (Possessão) *um violão.*	
Material	Ator *João matou* Ator *João deu* Atoe *João escalou*	Meta *um elefante* Beneficiário *a Maria* Extensão *a montanha.*	Circunstância *[ontem].* Meta *as presas.*
Comportamental	Comportante *João gritou* Comportante *João assistiu*	Fenômeno/Comportamento[57] *o filme.*	
Mental	Experienciador *João percebeu*	Fenômeno *o pássaro.*	
Verbal	Dizente *João disse,*	Verbiagem *"Vá embora!"*	

Quadro 1

[55] Nomenclatura em português Cf. SOUZA, Maria Medianeira de; DIONÍSIO, Ângela Paiva. Transitividade, editorial e opinião: uma análise sistêmico-funcional. *Odisséia*, Natal, n.1, 2008. Disponível em: < http://www.cchla.ufrn.br/odisseia/numero1/arquivos/LIN01_PT06.pdf> Acesso em: 24 out. 2010.

[56] Ao longo deste trabalho utilizaremos os nomes dos Participantes em sua forma consagrada, ou seja, sem flexão de gênero.

[57] Nomenclatura presente em Eggins (2004, p.234)

Além das metafunções interpessoal e ideacional existe ainda uma terceira metafunção *textual*. No entanto, como os elementos que a compõem não fazem parte do foco de nosso estudo, não nos deteremos em descrevê-la.

As três metafunções se realizam simultaneamente e por meio da análise de uma oração pode-se saber como o/a autor/a interage com outras pessoas, revelando a natureza das relações sociais interpessoais travadas entre aqueles que fazem uso da linguagem na interação sob análise, como o/a autor/a concebe a realidade à sua volta, com o significado como construtor da realidade e como representação de pessoas, qualidades, circunstâncias, entre outras.

Cabe retomar aqui o que dissemos no início de nossa exposição: que a gramática, para Halliday (1994) é um conjunto de opções cuja escolha não é feita aleatoriamente, sendo condicionada pelo contexto discursivo ao mesmo tempo em que o condiciona. Dessa forma, a linguagem e o contexto discursivo ou social são níveis que se complementam na produção do sentido na comunicação de significados.

Para Halliday (1994, p.xxxii), a interpretação do contexto social inclui a análise de dois contextos: um contexto de situação (imediato) e um contexto de cultura (concebido pelo grupo), posição retomada por Eggins (2004, p.88). Para Halliday e Hasan (1989, p.59) o contexto de cultura é mais amplo, sendo o conjunto de possíveis significados que um texto tem em uma determinada cultura, a partir dos quais os usuários da língua fazem escolhas que construirão, conjuntamente, novos significados dentro daquela cultura. Já o contexto de situação é mais específico, sendo o que é chamado corriqueira e simplesmente de "contexto", sendo também um importante colaborador na atribuição de significados a um texto. Tendo em mente que trabalhamos com a observação de discursos presentes em um texto, levar estes contextos – de situação e de cultura – em consideração é de fundamental importância.

A partir do momento em que a GSF consegue sistematizar de forma tão minuciosa e ao mesmo tempo abrangente os elementos linguísticos envolvidos em uma interação comunicativa levando em conta também o contexto, ela torna-se um complemento importantíssimo para as análises desenvolvidas pela ACD, já que esta última também se preocupa em observar estes mesmos itens, porém com um objetivo claro: o de durante a análise questionar o porquê das escolhas feitas e buscar uma explicação para elas, trazendo à luz as ideologias presentes em um texto para, com isso, chegar uma mudança social. Conforme observa Eggins (1994, p. 1-2), a abordagem sistêmica está sendo reconhecida como uma teoria que oferece uma estrutura teórica para interpretação e descrição que se torna útil quando se deseja ver a linguagem como um recurso estratégico de produção de sentido. O

próprio Fairclough concorda que a GSF teoriza a língua de uma forma muito mais harmônica com a perspectiva da crítica social do que outras teorias da linguagem (CHOULIARAKI e FAIRCLOUGH, 1999, p. 139).

Portanto, em nossa opinião, quando associada aos objetivos da ACD e ao modelo de análise desenvolvido por Fairclough (2001), a abordagem sistêmico-funcional compõe o aparelhamento teórico de que necessitamos para desenvolver nosso trabalho.

Com isso encerramos a revisão dos pressupostos básicos que formaram o referencial teórico utilizado como fundamentação de nossas reflexões. No entanto, para que nossa análise estivesse mais firmemente assentada, fizeram-se necessárias também leituras a respeito do objeto de nosso estudo, e assim buscamos informações sobre Marion Zimmer Bradley (a autora), sobre a obra *As brumas de Avalon* e as personagens Viviane e Morgana nela presentes.

2 A Autora, a Obra e as Personagens

Ainda que não estejamos nos detendo especificamente na questão da influência – ou não – do/a autor/a sobre um texto, não podemos esquecer que, como noz diz Mey (2001, p.795), o autor "fala", por exemplo, por meio do narrador. Por essa razão, não só a história do/a autor/a é relevante, mas as condições de produção da obra são também de fundamental importância dentre os quesitos analisados pela ACD, itens que serão abordados por nós a seguir.

2.1 A autora

Marion Eleanor Zimmer Bradley nasceu em 3 de junho de 1930, no auge da grande depressão econômica, em East Greenbush, New York. Seus pais eram agricultores em uma comunidade rural perto de Albany, NY, e foi a vivência nesse meio que forneceu a Bradley modelos para algumas de suas personagens. Conforme relata Howey (2009), a própria Bradley declarou que seu modelo para a maioria das Amazonas Livres (personagens da série *Darkover,* um planeta onde os seres humanos ao entrarem em contato com os alienígenas adquirem poderes extrasensoriais) foi uma fazendeira que morava perto da casa de sua família e gerenciava duas fazendas tão eficientemente quanto qualquer homem que ela conhecera.

Por não disporem de muitos recursos financeiros, os pais de Bradley não tiveram chance de lhe dar uma educação diferenciada, mas ela conseguiu terminar o *high school* em 1946, começando a frequentar no mesmo ano a New York State College for Teachers em Albany, onde se formou em 1949. Mais tarde, em 1964, ela completou um bacharelado em inglês e espanhol na Hardin Simmons University, no Texas, e também estudou psicologia na University of California, Berkeley, entre 1966 e 1967. Após deixar o Teachers College em 1949, Marion Zimmer se casou com Robert A. Bradley e o casal se mudou para o Texas, onde tiveram um filho em 1950, vindo a se separar em 1962 e divorciar em 1964[58] (HOWEY, 2009).

Bradley acreditava que um/a escritor/a deveria ser versado/a em todos os campos, por isso estudou – além de psicologia – parapsicologia, mitologia e religiões, a fim de trazer

[58] Marion Zimmer Bradley voltou a casar-se mais tarde, com Walter Breen, com quem teve outros dois filhos, um menino em 1964 e uma menina em 1966. A família vivia na Califórnia, com exceção dos anos de 1967 a 1972, quando moraram em New York. A escritora Rosemarie Arbur sugeriu que as duas paisagens – Nova Iorque, com os invernos plenos de neve e o Texas com seu calor seco e tempestades de areia – podem ter inspirado as montanhas geladas e as cidades secas de *Darkover* (HOWEY, 2009).

autenticidade a seu trabalho. A credibilidade de suas histórias, povoadas com humanos e não-humanos vivendo em mundos existentes apenas na imaginação de Bradley, vem justamente de sua pesquisa meticulosa e do vício de ler que lhe acompanhou por toda a vida.

O interesse de Bradley no misticismo e no período arturiano nasceu cedo: em seus agradecimentos em *As brumas de Avalon* ela diz que "virtualmente decorou" os *Contos do Rei Artur* de Sidney Lanier quando tinha dez anos de idade. Aos quinze, ela leu uma enciclopédia de quinze volumes sobre religiões comparadas e uma edição de dez volumes de *The Golden Bough* enquanto faltava às aulas do *high school* para ficar lendo na biblioteca de Albany, Nova Iorque (BRADLEY, 2000, p.v). Já adulta, quando lhe perguntavam o que queria como presente, respondia "mais prateleiras para livros".

A carreira de Bradley como escritora começou aos dezesseis anos, quando sua mãe lhe deu uma máquina de escrever como presente de aniversário e ela começou a criar histórias. Durante o *high school* ela produziu algumas obras que foram posteriormente revisadas e publicadas, como por exemplo *The Sword of Aldones* (1962), enquanto outros conceitos surgidos nessa mesma época deram origem a idéias que foram desenvolvidas em trabalhos posteriores, como no caso da telepatia em *Darkover*. No verão de 1946, Bradley leu uma edição de *Startling Stories,* uma revista de ficção científica, que incluía *The Dark World,* escrito por Catherine Moore Kuttner. Para Bradley, aquela foi a experiência mais excitante de sua vida e a modificou completamente: foi ali que ela soube não apenas que queria ser uma escritora, mas que queria escrever ficção científica. A partir de então, Bradley começou a enviar trabalhos para serem submetidos à análise para publicação, editou uma fanzine e começou a participar de convenções. Mais tarde, uma de suas histórias venceu um concurso e foi publicada na revista *Amazing* em 1949, sendo que em 1953 a revista *Vortex* comprou e publicou dois outros contos (HOWEY, 2009).

Durante toda a década de 50 seus contos foram publicados em uma série de revistas, mas ela era o que costuma ser chamado de uma "escritora de sucesso fácil", ou seja, vendia histórias que agradavam facilmente o público para revistas de grande tiragem a fim de sustentar marido e filhos. Howey (2009) nos conta que, ao mesmo tempo em que continuou a produzir contos de ficção nos anos 60, Bradley também escrevia romances e outros gêneros que não ficção científica. Após *The Door through Space* (1961), seu primeiro romance publicado, seguiram-se diversos outros da série *Darkover*, incluindo *The Planet Savers* (1962), *The Sword of Aldones* (1962) e *The Bloody Sun* (1964). Ao mesmo tempo, Bradley publicou romances góticos, incluindo *Castle Terror* (1965).

Os anos 70 registraram algumas mudanças na escrita de Bradley, conforme declara Howey (2009). Em primeiro lugar, em um reflexo da tendência literária da época, como veremos posteriormente, ela passou a dar mais importância a protagonistas mulheres, começando com *The Winds of Darkover* (1970). A consideração do papel das mulheres na sociedade de Darkover é o centro de *Darkover Landfall* (1972) e *The Shattered Chain* (1976), enquanto que *The Ruins of Isis* (1978), um romance de ficção científica independente, se passa em uma sociedade matriarcal. Em segundo lugar, a reputação de Bradley cresceu e dois de seus romances, *The Heritage of Hastur* (1975) e *The Forbidden Tower* (1977), foram indicados para receber premiações. As editoras começaram, então, a reeditar trabalhos anteriores de Bradley e uma legião de fãs passou a publicar fanzines dedicadas à série *Darkover.*

No início dos anos 80, Bradley ainda escrevia romances góticos e de ficção científica, porém logo passou a dedicar-se a um novo projeto, em um romance muito mais longo – uma fantasia histórica –, *The Mists of Avalon* ou, em português, *As brumas de Avalon* (1983). Segundo Howey (2009), esta obra tornou-se um marco na carreira de Bradley em termos de sucesso, popularidade e alcance, permanecendo na lista dos *best-sellers* de capa dura do *New York Times Book Review* por 12 semanas. A partir desse momento, o trabalho de Bradley não só conquistou um público maior como ganhou a atenção da crítica, continuando a ser reeditado sucessivamente.

Howey (2009) relata que o final da carreira de Bradley foi mais marcado por projetos em colaboração com outras autoras. Apesar de ter continuado com a série *Darkover* e retornado a Avalon com *The Forest House* (1994) e *Lady of Avalon* (1997), ela também escreveu uma série de romances com bases no ocultismo em conjunto com Rosemary Edghill – *Ghostlight* (1995), *Witchlight* (1996), *Gravelight* (1997) e *Heartlight* (1998). Além disso, escreveu *Priestess of Avalon,* com Diana L. Paxson (2001) e editou uma série de antologias da série *Darkover* – como *Free Amazons of Darkover* (1985) – e da série *Sword and Sorceress* (a partir de 1984) e a *Marion Zimmer Bradley's Fantasy Magazine,* com início em 1988. Foram esses projetos que tornaram possível que ela fosse mentora de outros/as escritores/as (HOWEY, 2009).

De acordo com Howey (2009), ao longo de sua vida Marion Zimmer Bradley esteve envolvida em uma série de organizações que influenciaram seu trabalho e explorou diversas crenças religiosas. Entre elas, destacam-se o cristianismo, com a Pre-Gnostic Nicene Catholic Church (na qual ela foi ordenada ministra/pastora em 1980), e o neopaganismo modelado pelos escritos de Dione Fortune. Diana L. Paxton, cunhada de Bradley, sugere que o trabalho

de Fortune foi provavelmente a maior influência no retrato da magia em *As brumas de Avalon.* A diversificada espiritualidade de Bradley a levou a estabelecer, com Paxton e Elizabeth Waters, o Centro para a Religião Não-tradicional, em 1981.

Oliver (1999) diz que Marion Zimmer Bradley acreditava na exploração de sua própria mente, particularmente na área do pensamento religioso. Por toda sua vida ela professou um interesse no ocultismo e no início dos anos 80 descrevia a si mesma como uma "neopagã", explicando sua fé como algo que rejeita a crença cristã na dominação do homem sobre a Terra. Ainda segundo Oliver (1999), Bradley dizia acreditar em clarividência, percepção extra-sensorial e reencarnação, mas em 1997 declarou em uma entrevista que frequentava regularmente a Igreja Episcopal e que, apesar de não ter objeções quanto ao paganismo, sentia que essa fase de sua vida já havia terminado, mas gostaria que as pessoas explorassem todas as possibilidades.

Bradley nunca se declarou uma "feminista", apesar de ter dito que "a liberação feminina é o grande evento do século XX" (BRADLEY, 1985a, p.13). No entanto, conforme sugere Howey (2009), debater se o trabalho de Bradley é feminista ilustra o problema do próprio termo, que possui uma variedade de definições. O trabalho da autora é feminista em seu retrato das comunidades de mulheres e das escolhas que estas mulheres enfrentam nos romances escritos por ela. As Amazonas Livres de *Darkover* e as sacerdotisas de *As brumas de Avalon* são mulheres que escolheram vidas diferentes daquelas esperadas pela sociedade em que viviam. Como a própria Bradley diz em sua introdução de *Sword and Sorceress II*, sua intenção era que as antologias dessa série – e, acreditamos, de muitas de suas obras – "se concentrassem em mulheres *fazendo* coisas, tendo suas próprias aventuras ao invés de serem secundárias nas aventuras dos homens" (BRADLEY, 1986a, p.9). O exame das consequências das escolhas feitas pelas mulheres e a exploração da dinâmica das sociedades de Avalon e Darkover feito por Bradley podem causar tanto controvérsia como celebração por parte de quem lê, já que, como salienta Howey (2009), os mundos de Bradley consideram as implicações de papéis de gênero e sexualidade, assim como o choque cultural.

O recurso do choque cultural, observa Howey (2009), serve como pano de fundo para histórias pessoais, motiva, desafia e ameaça as personagens que, ao reagirem, se tornam dinâmicas. Mais importante, porém, é que ao fazer duas culturas entrarem em conflito Bradley demonstra que cada uma tem seus pressupostos sobre o que é normal e verdadeiro, e o encontro revela a essas culturas que essas pressuposições não são universais. Esses momentos ficcionais permitem o estranhamento e quem lê pode, como comentado em 1.1, reconhecer as pressuposições de suas próprias culturas e questionar seu contexto ou mesmo

sua validade ao verem pressupostos similares sendo questionados nos mundos ficcionais de Bradley.

No caso de *As brumas de Avalon*, entre os questionamentos sobre a cultura está o da religião. Bradley se apresentava como cristã, mas também explorou crenças neopagãs, conforme exposto acima. Seu interesse em assuntos teológicos e místicos se reflete no papel importante que a crença religiosa tem nos encontros culturais em suas obras. Dessa forma, considerando, por exemplo, que as convicções de um povo sobre o divino frequentemente se traduzem em políticas sociais, a crença dos seguidores de Avalon em uma deidade feminina não resulta na adoração às mulheres como objetos de devoção, mas na participação delas em assuntos políticos e religiosos. Por essa razão, em várias obras as personagens de Bradley, com frequência situadas em tempos de mudanças, encontram múltiplos sistemas de crenças e vivem ao mesmo tempo uma descrença crescente, fato que faz com que a dúvida também tenha um papel importante no trabalho da autora (HOWEY, 2009).

De acordo com Wolfson (1999), a própria Marion Zimmer Bradley disse que seu interesse em contar o lado das mulheres nas histórias que escrevia não era devido ao feminismo, mas sim uma tentativa de "ouvir mais sobre as realidades humanas" por trás de uma história já conhecida. Entretanto, sua escrita mudou de foco nos anos 70, quando o resto do mundo tomou consciência do feminismo, e muitos se questionam se ela mudou o mundo da ficção científica e da fantasia ao escrever sobre algo que sempre foi de seu interesse ou se simplesmente seguiu uma tendência de mercado e escreveu o que ela pensava que iria vender facilmente.

Apesar de o primeiro livro da série *Darkover*, *Planet Savers* (1962), incluir uma Amazona Livre como uma de suas personagens secundárias, foi somente em 1976, com *The Shattered Chain,* que sua editora se dispôs a publicar um romance com uma protagonista feminina. Isso ocorreu principalmente devido ao fato de o público dos romances de ficção científica ser predominantemente masculino. O livro, no entanto, vendeu muito bem (WOLFSON, 1999).

Wolfson (1999) esclarece que Bradley não via a fantasia como uma maneira de lutar para provar o valor das mulheres, ela apenas escrevia sobre o mundo da maneira que achava que ele realmente era. O ponto de vista de Bradley está, assim, sempre claro em seus trabalhos: ela permite a personagens mulheres fazerem o que elas têm de fazer. Para ela, qualquer coisa é trabalho de mulher desde que ela seja suficientemente forte para fazê-lo e deseje realizá-lo.

Em seus últimos anos de vida, com a saúde já debilitada, Bradley planejou seu próprio funeral e testamento, escolhendo o Evangelho de Maria Madalena e o Hino ao Amor da Primeira Epístola aos Coríntios como suas leituras finais. Ela já havia tido um derrame enquanto escrevia *The Forest House* em 1994, e veio a falecer em 25 de setembro de 1999 aos 69 anos de idade, quatro dias após sofrer um ataque cardíaco. Bradley não quis nem túmulo nem lápide para si mesma, preferindo ser cremada e ter suas cinzas espalhadas ao vento, para que pudesse, dessa forma, ter sua morada final entre as estrelas que amava.

2.2 A obra

Apesar de este trabalho não ser uma análise literária, a fim de realizarmos o estudo dos discursos a que nos propomos, acreditamos ser necessário tecer algumas considerações a respeito de *As brumas de Avalon*, a começar pelo texto que lhe serviu de base.

2.2.1 *Le Morte d'Artur* de Malory: a fonte de inspiração

Le Morte d'Artur de Malory, publicado pela primeira vez em 1485, foi uma das obras arturianas mais influentes de todos os tempos, e seu impacto não havia diminuído mesmo quase 500 anos depois quando Marion Zimmer Bradley, autora de *As brumas de Avalon* buscou inspiração para sua própria versão da lenda. Embora *Le Morte d'Artur* seja em grande parte uma compilação feita por Malory de diversas versões das histórias sobre o rei Artur e seus cavaleiros escritas em francês e inglês e às quais ele acrescentou suas próprias idéias, ele o fez com grande habilidade e conseguiu produzir uma obra na qual geração após geração leitores/as encontraram "histórias alegres e agradáveis e atos nobres e famosos de humanidade, gentileza e cavalaria" (MALORY, 1987, p.xix). Malory criou um visão romântica de um mundo que nunca existiu, exceto na literatura cavalheiresca e na imaginação de milhões de pessoas, trazendo novamente à vida fantasias e valores que já estavam desaparecendo e/ou se tornando antiquados em seu tempo, e contrastou-os com sua realidade. Para um homem que levava a vida infeliz de um prisioneiro durante a Guerra das Rosas (1455-1485), o resultado desse contratste deve ter sido bastante amargo (SCHLAUCH, 1967, p.298; TAKAMIYA e BREWER, 1986, p.18), tornando compreensíveis sua nostalgia e seu desejo de ver as virtudes da classe nobre restauradas, não só devido a seus infortúnios pessoais, mas também em função do contexto social e político do final do séc. XV. Schlauch

(1967, p.283) descreve o contexto social da época bem como a situação de Malory, esclarecendo que ele pertencia à nobreza feudal, que rapidamente perdera seu poder e fora enfraquecida pela devastadora guerra civil. Enquanto fabricantes e comerciantes se tornavam ricos e influentes, os aristocratas não admitiam que sua época já havia acabado e continuavam atuando como faziam há séculos. Em outras palavras, eles fingiam que algo como o "verdadeiro cavaleiro", o cavalheirismo e as boas e virtuosoas damas ainda existiam, quando na verdade o comportamento desses nobres muitas vezes contradizia tais ideais (SCHLAUCH, 1967, p.296). Malory percebia tudo isso, e refletiu a situação que via em seu trabalho.

Em relação às personagens femininas que aparecem em *Le Morte d'Artur*, elas se encaixam em uma de duas categorias diferentes. De um lado estão as “boas” mulheres, supostamente dotadas de virtudes cristãs como fidelidade, castidade e piedade, além de serem belas e delicadas. Elas representam os ideais cristãos ou os da cavalaria e, por vezes, os dois juntos, mas – como veremos adiante – não se pode dizer que são “completamente boas” ou “puras”. A maioria das belas damas de *Le Morte d'Artur* pode ser enquadrada dentro desse tipo de mulher: elas são as donzelas em perigo que dão aos cavaleiros a possibilidade de provar seu valor, salvando-as. Apesar de não fazerem nada a não ser posar como objetos passivos cuja função é somente ser um meio para os nobres cavaleiros demonstrarem suas qualidades, seu papel é essencial para o gênero do romance de cavalaria. Para Malory essas personagens encarnam a feminilidade ideal, e ele simpatiza com elas.

Na segunda categoria encontram-se as mulheres que são más, maliciosas e longe de atuarem como piedosas cristãs. São elas que, ao longo da trama, muitas vezes traem os cavaleiros bons e os conduzem a perigos mortais. Ao contrário das mulheres virtuosas, essas personagens são ativas e procuram determinar seu próprio destino, bem como o destino dos outros. Portanto, ao se observar Malory sob uma ótica feminista, é fácil acusá-lo de misoginia. No entanto, isso pode ser uma simplificação enganosa, já que Malory trata suas personagens femininas com simpatia, e até mesmo Morgana (chamada por ele Morgan Le Fay), que trama contra seu irmão durante toda a obra, se reconcilia com Artur e toma conta dele no final. Ao mesmo tempo, porém, algumas das outras personagens negativas fazem uso de forças mágicas para fazer mal a seus inimigos, estando relacionadas com o sobrenatural, sendo que a mais visível é definitivamente Morgana. Ela é quem planeja intrigas contra o irmão e os cavaleiros da Távola Redonda sem ter uma motivação clara, sendo que sua reconciliação com Artur tampouco pode ser explicada logicamente.

No entanto, apesar desse aparente preconceito contra a magia e mulheres "más", há que se admitir que, ao final de *Le Morte d'Artur*, percebe-se que Malory não faz com que nenhuma delas seja a grande responsável pelas desgraças que os heróis de Camelot atravessam: a culpa recai sobre o amor cortês. Schlauch (1967, p. 299) vai mais longe e argumenta que Malory buscou não só enfatizar as consequências negativas do amor cortês, mas o tornou responsável pela destruição de toda a sociedade. Ao mesmo tempo, foram justamente a natureza irreal do reino de Arthur e a presença de elementos mágicos na trama que permitiram a Malory conceder às mulheres que criou uma posição de participantes ativas da história – ainda que para isso ele tivesse que colocá-las sob o rótulo de "más", já que isso estava longe de corresponder à realidade do seu próprio tempo.

Apesar dos ingredientes básicos da história como contada por Malory terem permanecido praticamente inalterados até nossos dias, mudaram as atitudes em relação a certos elementos dela. Os elevados ideais cavalheirescos do mundo de Malory parecem para um/a leitor/a moderno/a demasiado deterministas em relação às mulheres e sua posição na sociedade. As personagens femininas em *Le Morte d'Artur* frequentemente aparecem como nada mais do que fragmentos do que se espera delas: não só lhes é negada "voz" como também elas são mal ou escassamente representadas.

Quanto à representação equivocada das mulheres, sabe-se atualmente, por exemplo, que as mulheres medievais tinham um papel muito maior do que meramente ornamental na sociedade da época, como parece ser o caso das personagens de Malory. Fries (1992, p.6) nos lembra que algumas mulheres provaram ser socialmente iguais aos homens: Eleanor de Aquitânia, casada em sequência com os reis da França e da Inglaterra, governou sobre mais terras do que qualquer um de seus maridos; Joana d'Arc comandou exércitos, chocando a Idade Média não tanto por seu misticismo quanto por cortar seu cabelo e usar roupas de homem, e Margaret Paston defendeu uma das propriedades de seu marido contra mil homens por mais de um dia, sozinha e com apenas dezenove empregados como apoio. Fries (1992, p.6) acrescenta ainda que certamente existiam muito poucos modelos de papéis "heróicos" para as mulheres na vida medieval, até mesmo porque elas eram proibidas de portar armas. Além disso, as mulheres ainda carregavam o fardo de numerosos estereótipos negativos, muitos deles gerados principalmente pela Igreja, que só acrescentou à sua herança judaica ao desenvolver as supostas faltas universais das filhas de Eva. Filósofos, teólogos, escritores moralistas e mesmo romancistas atribuíram os pecados da parceira de Adão a todas as mulheres: elas eram consideradas fracas, vaidosas, sensuais, e necessitavam da orientação e

liderança de um homem, que deveria controlar seu orgulho e insubordinação para fazê-las puras, humildes e submissas (FRIES, 1980, p.82).

Além dessas mulheres de destaque registradas pela História, muitas outras não-famosas participavam da sociedade: tinham empregos regulares além de seus deveres como esposas, frequentemente trabalhando como parceiras de seus maridos – como no caso das produtoras de cerveja –, já que não havia uma divisão do trabalho com base no gênero (LEYSER, 1995, p.164). Nas cidades do norte da Europa no final da Idade Média, conforme Howell (2004, p.38), as mulheres de todas as classes eram participantes ativas e visíveis na esfera pública, muito mais do que as mulheres dos séculos XVII a XIX. Elas fabricavam e vendiam produtos têxteis, roupas, cerveja, pão, cerâmica e outros produtos utilizados tanto localmente quanto no exterior. Também gerenciavam tabernas e pousadas, tomavam emprestado e emprestavam dinheiro, processavam e eram processadas judicialmente e muitas aprendiam e ensinavam a ler, escrever e realizar operações aritméticas. Elas ainda faziam partos por dinheiro e distribuíam remédios e conselhos medicinais. É claro que essa presença das mulheres na esfera pública não evitava sua subordinação aos homens: eles controlavam as profissões e as guildas às quais as mulheres pertenciam e eram apenas eles que tinham cargos públicos, eletivos ou aprovativos, como prefeito, vereador, juiz ou oficial de justiça

A regra, então, que reservava o espaço político – ou seja, do poder – somente para os homens parece ter sido inalterável, apesar da presença delas em outras áreas. Essa parece ter sido uma regra que Malory estendeu de forma bastante ampla em sua obra ao fazer das mulheres – com exceção de Morgana – assistentes passivas dos acontecimentos ou vítimas a serem salvas.

Uma platéia de leitores/as nos dias atuais necessita, portanto, reconhecer que as representações literárias das mulheres nos textos arturianos medievais – ou escritos em épocas não muito posteriores como no caso de *Le Morte d'Artur* – são estereótipos do que a sociedade da época considerava como a "mulher ideal" ou como o papel ideal da mulher. É preciso ter em mente também que saber ler era um luxo limitado a poucos e o material escrito se destinava a uma platéia em particular, que talvez preferisse sem dúvida ler sobre mulheres aristocratas ideais do que sobre camponesas tecendo ou fazendo cerveja.

Aouad (2007), em seu estudo do feminino em *Le Morte d'Artur* de Malory, propõe que apesar de aparentemente oculto ou quase inexistente, o feminino se manifesta em vários níveis da narrativa: em seu uso da linguagem, imagens, simbolismo e tropos, Malory permite, talvez inadvertidamente, que o feminino se manifeste no texto. Se, por exemplo, as mulheres não estão presentes na cena da ação, ali se fala sobre elas nem que seja porque foram o gatilho

da ação. Elas também pedem ajuda, guiam, enganam, lidam com a magia, dão e pedem objetos que conferem poder ou enfraquecem o cavaleiro. Além disso, Aouad (2007) considera que objetos, personagens, falas e cenas geralmente não-femininos são feminilizados, e em certos momentos da narrativa de Malory esses itens assumem valores, aspectos e comportamentos que geralmente pertencem ao feminino, ou seja, "o feminino se espalha para além das personagens femininas" (AOUAD, 2007, p.7), opinião semelhante à de Heng (1996).

A própria Marion Zimmer Bradley percebeu (ver 2.2) que não havia como Malory ignorar a figura feminina, justamente por um aspecto que aparece frequentemente em *Le Morte d'Artur*: para um cavaleiro se sentir masculino, honrado, ou em outros termos, "cavaleiresco", ele precisa da ajuda do feminino. Quer dizer, para que um cavaleiro seja digno de admiração, seu dever é, antes de tudo, salvar a donzela em perigo, como seu juramento de cavaleiro estipula. Segundo Aouad (2007, p.30), um homem, em Malory, se identifica como cavaleiro não por meio do que ele *é*, mas por meio do que ele *faz*, enquanto Armstrong (2003, p.36) nos diz que "os cavaleiros em Malory sempre percebem as mulheres como vulneráveis, desamparadas, e sempre necessitando dos serviços de um cavaleiro – resumindo, o objeto por meio do qual e contra o qual um cavaleiro afirma sua identidade masculina". Na junção dessas duas visões, temos o feminino – ou melhor, as mulheres – como o centro da ação mas ao mesmo tempo como vítimas passivas e desamparadas e, por fim, em função do amor cortês, como causa dos problemas que levam à destruição do reino de Artur

A partir dessa idéia, McInerney (2001, p.249) explica que em Malory "[as] mulheres são representadas consistentemente [...] como a maior ameaça à cavalaria", enquanto que Aouad (2007, p.9) acrescenta que se as mulheres em *Le Morte d'Artur* são apresentadas como ameaça, as más o são ainda mais, já que o *Pentecostal Oath* declara especificamente que os cavaleiros devem sempre socorrer damas, donzelas, gentis-senhoras e viúvas, fortalecê-las em seus direitos e nunca forçá-las, sob pena de morte. É claro que o juramento não especifica que tipo – boa ou má – de mulher um cavaleiro deve socorrer, mas é necessário uma dama em perigo para um cavaleiro agir sob seu juramento. As malvadas, como a Morgana de Malory, não chamam por e nem necessitam da ajuda de cavaleiros – a não ser que ela sirva a seus propósitos – e, ao contrário das virtuosas, parecem constantemente querer ou desejar os cavaleiros, sexualmente falando. Nesse sentido, as mulheres "más" são uma ameaça aos cavaleiros porque os colocam numa posição em que eles não podem agir de acordo com seus deveres de cavaleiros. Isto coloca a honra deles em jogo, pois eles não podem seguir o que seu juramento dita. (AOUAD, 2007, p.10)

Ainda em relação ao tratamento das mulheres em termos binários por parte de Malory – ou elas são boas ou são más –, se uma mulher tem que permanecer boa, para que sua relação com um homem resulte em um bom filho ela tem que ser *forçada* a dormir com ele. Se, por exemplo, Igraine, mãe de Morgana desejasse Uther do mesmo modo como ele a desejava, ela teria sido chamada de indecente e, por extensão, má, e seu filho (Artur) jamais seria considerado bom. Dessa forma, já que na versão de Malory Morgana vai para a cama de Artur por livre e espontânea vontade – ou seja, nenhum pai, marido ou outro patriarca a engana ou ordena a ela que faça isso (isso sem mencionar o incesto) –, ela é vista como uma mulher "má", em contraste com a "boa" mulher, que é pura como Igraine ou, mais tarde, Elaine (AOUAD, 2007, p.22-23).

Essas duas visões das mulheres são baseadas, segundo Aouad (2007, p.50) em uma polaridade mais antiga, criada pela ideologia cristã que coloca em extremos opostos Maria, a virgem pura, e Eva, a tentadora má, causa da queda dos homens – oposição apresentada, por exemplo, por Fries (1980, p.80) e que Walker (1983, p.606) chama de a "Dicotomia Virgem/Prostituta". Esta polarização existe por todo o texto de *Le Morte d'Artur* "no qual Morgana é caracterizada como poderosa, má e inescrupulosa, e a Dama do Lago é a benfeitora de Artur" (MACCURDY, 1990, p.13). Seguindo esse padrão, as mulheres boas são "belas" e as más "repugnantes", mas as últimas podem ser até mesmo "belas" se elas ainda não demonstraram sua natureza má, como Morgana no início de *Le Morte* (AOUAD, 2007, p.50).

Aouad (2007. p.vii) acredita que a magia em Malory é uma fonte de poder associada ao gênero e frequentemente utilizada pelas mulheres para conseguirem o que desejam. Isso lhes permite se libertarem das restrições e limites estabelecidos pelo patriarcado. É interessante notar que o uso da magia e da fantasia por parte de um autor fornece "um espaço seguro dentro do texto, um mundo distante no tempo ou no espaço, permitindo a exploração de assuntos que poderiam de outra forma ser difíceis ou destrutivos em uma sociedade" (SWEENEY, 2000, p.23). Esse espaço seguro é, em Malory, onde o feminino tem permissão de operar: por meio do mágico. No entanto, devemos observar tal sugestão com cuidado quando se trata de *Le Morte d'Artur*, já que, como nos lembra Aouad (2007, p.48), o autor obviamente não utiliza a magia propositadamente para tal fim, ou seja, para explorar idéias de gênero subversivas. Muito pelo contrário: os poderes mágicos que estão presentes para auxiliar os ideais patriarcais são considerados bons e por isso incorporados na trama, enquanto que os poderes mágicos que estão além do controle patriarcal ou masculino são vistos como destrutivos e "maus", e, portanto, têm que ser afastados ou destruídos (AOUAD,

2007, p.50). Entretanto, ao associar a magia quase que exclusivamente ao feminino como ele faz em seu texto, e ao localizá-la nesse espaço seguro do reino fantástico e distante, o texto de Malory acaba, segundo Aouad (2007, p.49) por abrir portas para idéias "subversivas".

Além disso, ao fazer com que fossem as mulheres as predominantemente responsáveis por introduzirem a magia, Malory criou ansiedade no texto. Ter o poder de produzir mudanças, ou ter o poder de controlar uma situação, controlar uma pessoa ou seu próprio corpo revela um medo que o patriarcado tem de que as mulheres possam tomar o poder dos homens. Isso é essencialmente verdade quando se trata de assumir o poder sexual. Morgan Le Fey é descrita como má por todo *Le Morte* primeiramente porque ela é demasiadamente sensual e vai atrás dos cavaleiros que ela deseja (AOUAD, 2001, p.57).

Uma coisa é certa, segundo Aouad (2007, p.67): o feminino tem seu lugar no trabalho impressionante que é *Le Morte d'Artur,* pois sob o forte tom masculino do texto há definitivamente uma corrente subterrânea sutil que é distintamente feminina. Essa é a voz que produz tanto unidade – já que é o ideal cavalheiresco de proteção à dama que mantém a unidade dos cavaleiros – quanto desunião, já que o feminino, ao final, provoca a desordem e o fim da Távola Redonda. Em última instância, segundo Aouad (2007, p.73), se pode dizer que, em ampla escala o feminino controla o texto e, por meio desse uso, ele ganha uma certa forma de poder em um mundo dominado pela ideologia patriarcal. No entanto, é nossa opinião que se trata realmente de uma presença e de um poder "subterrâneo sutil" e que a maioria das pessoas que lêem o texto de Malory pode não percebê-los. Assim, Marion Zimmer Bradley pode ou não tê-los percebido, mas sua versão certamente tem as mulheres como centro não só da trama, mas da própria ação.

2.2.2 *As brumas de Avalon*

Começando pelo título da obra e sua origem, segundo a tradição arturiana a ilha imaginária de Avalon se localizava ao sul da Bretanha (atual Inglaterra), junto a Glastonbury, a 150 quilômetros de Londres. Era uma ilha sagrada, conhecida também como o País do Verão, cujo nome tem origem celta – *abal* – e significa maçã. Lá viviam seres como fadas, ninfas e elfos, além das sacerdotisas da Lua e aprendizes dos mistérios e forças da natureza. Avalon era iluminada pelo Sol e mágicas brumas densas obscureciam o caminho até ela, sendo que apenas quem conhecia os caminhos da magia muito bem era capaz de vencê-las e chegar até a ilha.

Como visto em 2.1 Marion Zimmer Bradley sempre fora apaixonada pelas lendas do Rei Artur e em um artigo (BRADLEY, 1986b) declarou que temia que *As brumas de Avalon* fosse vista pelos cristãos como uma investida contra as bases de sua religião ao invés de ao fanatismo e ao antifeminismo que ficaram imbricados ao cristianismo e que eram na verdade o alvo do ataque na obra. Em relação à origem desses problemas, em especial o antifeminismo, Bradley explica que ele surge da combinação dos conflitos em que hebreus e romanos estiveram envolvidos. O conflito histórico entre os hebreus – com sua cultura patriarcal – e seus vizinhos – com culturas nas quais existiam Deusas e que validavam a sexualidade feminina – os levou a um horror à sexualidade feminina que teve reflexos na religiosidade de sua cultura e que acabou transferido para o cristianismo. Já no caso do conflito entre os romanos – uma cultura extremamente patriarcal – e os celtas, habitantes das ilhas britânicas – que tinham uma atitude muito mais liberal em relação às mulheres –, o problema foi que os primeiros nunca superaram o choque de encontrar tribos celtas governadas por mulheres e insistiam em chamar os chefes-de-guerra das tribos "Reis", não reconhecendo as verdadeiras rainhas. Com isso, quando o cristianismo chegou à Bretanha no séc. III, trazido pelos padres cristãos com sua insistência na maldade da mulher, todos os elementos estavam presentes para um conflito sóciocultural – exatamente o que Bradley percebeu na saga arturiana e em especial no tratamento dado às figuras da Senhora do Lago e Morgan Le Fey, principalmente por Malory (BRADLEY, 1986b).

A própria autora relata que, ao ler Malory, percebeu que as duas personagens eram frequentemente retratadas como amigas e aliadas de Artur, mas eram também apresentadas como suas inimigas com igual frequência (BRADLEY, 1986b). Por essa razão, Bradley se questionava por que, se Malory as desaprovava tanto assim, ele simplesmente não as havia eliminado de seus textos, como fez com outros elementos das antigas lendas celtas. A teoria da escritora é a de que "ele não *podia*" (grifo da autora), já que nos originais da lenda – hoje perdidos – Morgana e a Senhora do Lago eram absolutamente essenciais à história e era impensável falar de Artur sem também falar das mulheres envolvidas, já que tudo se passa num ambiente celta, onde as mulheres eram parte integral de tudo. Assim, Malory minimizou as mulheres – as fez vilãs, vítimas imbecis e feiticeiras más –, "mas ele *não podia livrar-se delas*" (grifo da autora). Elas estavam no centro de toda mudança cultural e religiosa da época, de uma religião dedicada à Deusa e que validava as mulheres para outra dedicada a um Deus e que as temia (BRADLEY, 1986b).

Ao criar sua versão revisionista – ou reconstrucionista, como a própria autora a define – da lenda do rei Artur, Bradley se propôs a um "desenvolvimento da personalidade

feminina". Ela acreditava que as mulheres modernas foram criadas com mitos, lendas e histórias de heróis nas quais os homens fazem as coisas importantes enquanto as mulheres ficam de lado, apenas assistindo e admirando, mas sem se envolver, e, por essa razão, "restaurar Morgana e a Senhora do Lago como partes ativas, reais e integrais do drama é de suprema importância no desenvolvimento religioso e psicológico das mulheres dos nossos dias" (BRADLEY, 1986b).

De modo geral, podemos dizer que *As brumas de Avalon* conta a história das mulheres que circulavam no universo mais próximo do Rei Artur, explicando as razões e decisões de Artur do ponto de vista delas. *As brumas de Avalon* teve como inspiração principal o romance *Le Morte d'Artur* de Sir Thomas Malory, mas se desenvolve de forma própria ao voltar a atenção para as personagens femininas, em especial quatro delas: Guinevere, esposa de Artur; Igraine, sua mãe; Viviane, Alta Sacerdotisa de Avalon e Senhora do Lago[59]; e a irmã de Artur, Morgana, herdeira de Avalon[60]. A lenda do Rei Artur é, então, contada por meio das vidas, visões e percepções dessas mulheres e, dentre elas, Viviane e Morgana serão o alvo de nossa investigação.

A trama de *As brumas de Avalon* se passa na Idade Média e contém elementos dos romances medievais, tais como o herói (neste caso, uma *heroína*, Morgana) em torno do qual a trama se desenrola, cavaleiros – e, ineditamente, mulheres também –, envolvidos em uma série de provas a serem cumpridas e obstáculos a serem superados, além de apresentar a magia e o sobrenatural como parte da realidade em que se acreditava na época. No entanto, o fato de a narrativa centrar-se nas mulheres e não nos cavaleiros em si – aliás, as aventuras dos cavaleiros propriamente ditos são quase inexistentes ou meramente secundárias no livro de Bradley – e o de que são elas que com suas ações acabam por dirigir o curso da história, dota essa versão da já conhecida lenda de um caráter único. Além disso, a escolha da autora em ter Morgana – tradicionalmente uma vilã na literatura arturiana – como a personagem central faz com que *As brumas de Avalon* vá além de uma simples reescritura e adquira contornos de uma re-concepção da personagem e da trama. Como nos diz Rich (1972, p.23), "[...] *writing is renaming*"[61].

---

[59] Em *As brumas de Avalon* tanto "Senhora do Lago" quanto "Merlin" são posições ocupadas por sacerdotisas de Avalon e druidas especialmente escolhidos/as para tal, e não uma personagem ou pessoa específica como em outras obras.

[60] Ao longo deste trabalho utilizaremos os nomes dados às personagens na tradução brasileira, porém como os trechos analisados serão retirados da versão original, os nomes das personagens neles também estarão em sua versão original.

[61] "[...] escrever é renomear."

Estruturalmente falando, a maioria dos romances medievais não acompanha a história de uma personagem ao longo de toda sua vida, pois em geral são apenas os episódios mais significativos – grandes batalhas e conquistas – que são narrados, e muitas vezes fora até mesmo de uma ordem cronológica. Eles não seguem, portanto, a sequência de um enredo típico, com introdução, complicação, clímax, declínio da ação e resolução final como o romance moderno – um gênero literário completamente diferente – é geralmente organizado. *As brumas de Avalon* o faz, apesar de inspirado em um texto de base medieval. Além disso, a obra é contada do ponto de vista das mulheres e, apesar de a autora fazer uso da narrativa em terceira pessoa omnisciente, diferentes capítulos são contados do ponto de vista de diferentes personagens – Igraine, Viviane, Morgana, Morgause e Guinevere –, cada uma com uma "voz" distinta que a diferencia das outras. Com essas diferentes perspectivas, um retrato da mulher e de sua posição na época vai sendo construído, indicando que, apesar de a mulher não ser respeitada por suas opiniões, *essas* mulheres moldaram a história e influenciaram os fatos e acontecimentos. O uso de múltiplos pontos de vista também faz com que se possa ver as decisões de diferentes personagens a partir de ângulos distintos, permitindo opiniões diversas a respeito delas. O certo e o errado, o herói/heroína e o vilão/vilã se tornam muito menos absolutos e, com isso, o/a leitor/a pode apreciar diferentes perspectivas. Todos esses fatores se devem ao gênero literário adotado pela autora, sendo uma conseqüência das convenções do romance moderno.

Um tema importante que está presente em *As brumas de Avalon* é o confronto entre o cristianismo e o paganismo, o qual de certa forma espelha a dicotomia masculino/feminino ou homens/mulheres e a luta pela manutenção de um poder hegemônico, temas também presentes. Assim, observa-se ao longo da obra que, sob as determinações do cristianismo e a crença em um Deus único e masculino, as mulheres eram vistas como as piores pecadoras por terem sido as primeiras a enganar e desobedecer as ordens de Deus. À luz dessa crença, elas sempre eram levadas a se sentir como se tivessem pecado, enquanto os homens não haviam feito nada de errado.

Em contraponto, havia a religião pagã, dedicada à Deusa, que as seguidoras (e alguns seguidores) dedicadas a Avalon acreditavam ser responsável pela humanidade e por tudo o que havia no mundo. Segundo as crenças de Avalon, a Deusa era o centro de tudo, mas havia também um Deus, masculino, que se achava associado a ela, como um complemento. Se na crença cristã havia padres ou sacerdotes, na de Avalon havia sacerdotisas e as mulheres eram vistas como boas e deveriam, na opinião das/os seguidoras/es da Deusa, ser as líderes das terras. Apesar de as/os crentes em Avalon terem uma boa opinião a respeito dos cristãos, o

inverso não era verdadeiro e os cristãos desprezavam as/os seguidoras/es de Avalon, considerando-as/os malignas/os.

As brumas de Avalon, apesar de ser uma única obra em sua totalidade, divide-se na verdade em quatro livros: *A Senhora da Magia, A Grande Rainha, O Gamo-Rei* e *O Prisioneiro da Árvore*.

No primeiro volume, *A Senhora da Magia*, Morgana, meia-irmã de Artur nascida do primeiro casamento de sua mãe Igraine com o duque Gorlois da Cornualha, é ainda uma criança. Viviane, irmã de Igraine e Alta Sacerdotisa de Avalon, havia tido uma visão na qual Gorlois morreria em seis meses sem deixar herdeiros. Viviane comunica então a Igraine que ela irá gerar o líder que salvará a Bretanha, mas não com Gorlois, seu marido, e sim com um homem que usa o símbolo do dragão e que é um seguidor da Deusa, o rei Uther Pedragon. Igraine, apesar de também ser seguidora da antiga religião e praticante secreta da antiga magia, não vê a idéia com bons olhos e reluta em aceitar esse destino. Após conhecer Uther, porém, Igraine sente-se atraída por ele. Auxiliado por Merlin – um druida, ou seja, uma espécie de bruxo para os celtas – que por meio de um feitiço faz com que ele fique, por algumas horas, à imagem e semelhança de Gorlois, Uther vai ao encontro de Igraine e passa a noite com ela. Nessa noite juntos eles geram Artur, e como Gorlois é morto logo depois, Igraine acaba se casando com Uther.

Viviane, por sua vez, planeja salvar Avalon treinando sua sobrinha, Morgana, filha de Igraine e Gorlois, para ser sua sucessora e, como já vimos, manipulando a linhagem real a fim de gerar Artur, um rei que abraçará tanto as crenças pagãs quanto o cristianismo. A ilha de Avalon é o centro pagão do poder e um mundo místico invisível, porém à medida que o cristianismo avança pela Inglaterra e mais pessoas se afastam da Deusa, esse reino misterioso torna-se difícil de alcançar até mesmo para os que têm fé. Viviane tem um temperamento determinado e boas intenções, mas em sua tentativa de salvar Avalon comete um erro que atingirá Morgana de forma pessoal e afetará toda a Bretanha. Para unir a linhagem de Avalon com a de Artur, ela trama para que Morgana, como parte de seu treinamento como sacerdotisa, participe de um ritual de fertilidade durante as festividades de Beltane[62]. Durante esse ritual, Morgana terá o papel de representar a Deusa, enquanto um homem especialmente escolhido representará o Deus pagão, sendo que ambos deverão consumar o ato sexual como

[62] *Beltane*, *Beltain* ou *Bealtaine* é um festival celta, ainda comemorado nos dias atuais, reconhecido nas comemorações da Festa da Primavera, mas que originalmente marcava o verão. O Beltane é o mais alegre dos festivais celtas, onde os participantes dançam, e se alegram na volta das fogueiras. É um festival de fertilidade, simbolizando a união entre as energias masculina e feminina, a fertlidade da Terra e os fogos do deus celta Bellenos, e toda sua energia e luz.

parte do ritual de fertilidade. O que Morgana não sabe é que o homem escolhido é Artur, seu meio irmão, e ele também desconhece a identidade da sacerdotisa que representa a deusa. Morgana e Artur não haviam mais se visto desde que ambos foram separados na infância e é só na manhã seguinte que eles percebem quem são realmente. Ao final do primeiro livro, Morgana abandona Avalon, frustrada, magoada e irada por ter sido manipulada, e grávida de um filho de Artur, concebido durante o ritual.

O segundo livro, *A Grande Rainha*, começa com o nascimento de Mordred, filho de Morgana e Artur. Morgana está hospedada no castelo de Morgause, irmã de Igraine (mãe de Morgana) e é convencida pela tia a deixar que ela (Morgause) crie Mordred como se fosse filho dela, situação que lhe dará poder sobre Artur. Artur, por sua vez, agora já rei, se casa com Guinevere, enquanto Morgana vai para Camelot, o novo reino dele, e se torna parte da corte. Guinevere, no entanto, já está apaixonada por Lancelot, filho de Viviane e um dos Cavaleiros da Távola Redonda[63], que ela conheceu quando se perdeu nas brumas e acabou chegando até Avalon, onde encontrou o cavaleiro e Morgana – também apaixonada por Lancelot. Lancelot corresponde os sentimentos de Guinevere e então, desprezada por ele, Morgana parte de Camelot para Avalon.

Na tentativa de chegar à ilha sagrada, Morgana falha em dissolver as brumas para chegar lá, e, ao buscar outro caminho que ela sabia existir, acaba chegando ao reino das fadas, onde, presa de um encantamento, passa vários anos. Certa noite, porém, ela sonha com uma das sacerdotisas de Avalon gritando que o fim de Avalon havia chegado porque Artur havia traído as antigas tradições, e desperta do encantamento, retornando a Camelot. A traição é que Artur havia, sob a insistência de Guinevere, substituído o estandarte com a imagem do Dragão – símbolo de sua ligação com Avalon – por um com a imagem da Virgem Maria. Levada a uma religiosidade obsessiva por sua incapacidade de gerar um herdeiro para Artur e pela culpa por seus sentimentos por Lancelot, Guinevere está convencida de que sua esterilidade é uma punição de Deus pela presença de elementos pagãos na corte e que se Artur substituir o estandarte e consagrar o cálice da Deusa ao catolicismo utilizando-o em uma missa, ela conseguirá finalmente engravidar.

De volta à corte, Morgana é procurada por Guinevere que, ainda incapaz de ter um filho, pede à sacerdotisa ajuda mágica para tal. Morgana lhe dá um talismã e – resultado dele

[63] Os *Cavaleiros da Távola Redonda* foram os homens premiados com a mais alta ordem da Cavalaria, na corte do Rei Artur. A *Távola Redonda*, ao redor da qual eles se reuniam, foi criada com este formato para que não tivesse cabeceira, representando a igualdade de todos os seus membros. Em diferentes histórias, varia o número de cavaleiros, indo de 12 a 150 ou mais e, na versão de Marion Zimmer Bradley, ela foi dada a Artur e Guinevere pelo pai dela como presente de casamento.

ou não – Guinevere acaba passando uma noite com seus dois amores, Artur e Lancelot, na mesma cama.

No terceiro livro, *O Gamo-Rei*, Viviane é assassinada por um dos cavaleiros de Artur, Balin, durante a festa de Pentecostes na corte de Camelot. Balin toma essa atitude extrema por considerar a sacerdotisa como sendo responsável pela morte de sua mãe, Priscila, já que havia sido Viviane quem havia dado a ela o veneno que pôs fim ao sofrimento em que a mãe do cavaleiro, muito doente, se encontrava.

A morte de Viviane tem repercussões importantes, pois além de Avalon ter ficado sem sua Alta Sacerdotisa, no exato momento em que Viviane foi assassinada ela estava cobrando de Artur a fidelidade que ele havia jurado à ilha de Avalon e às antigas tradições, as quais ele estava abandonando em favor do catolicismo. Com a morte dela, a religião da Deusa perde sua grande defensora e Avalon começa a desaparecer do mundo para perder-se nas brumas, já que o que mantém a ilha conectada ao mundo real é sua presença no coração das pessoas.

Além de Viviane, também Taliesin – o Merlin – morre, sendo substituído por Kevin, o Bardo. Morgana, por sua vez, interessa-se por um jovem, Accolon, príncipe herdeiro de um reino. Tudo está certo entre ele e Morgana para que se casem, mas ela é enganada por uma trama de Guinevere. Para retirar Morgana do caminho de Lancelot, a rainha sugere a Artur que o pai de Accolon, o rei Uriens, se case com Morgana e ele aceita a idéia e o pedido do rei. Quando Artur vai falar com Morgana, ela, acreditando que o pedido era de Accolon, aceita, e só quando Artur anuncia o futuro casamento é que ela percebe o engano e a trama.

Apesar de casada com Uriens, Morgana mantém seus laços com Avalon e, quando os cavaleiros partem para a guerra, ela leva a filha de Lancelot, Nimue, para lá, a fim de também ser treinada como sacerdotisa, já que como neta de Viviane Nimue pertence à linhagem de Avalon. O livro termina com Mordred, agora adulto e também treinado em Avalon, planejando sua aparição em Camelot para cobrar de Artur seus direitos de filho.

No último volume, *O Prisioneiro da Árvore*, Morgana reencontra Accolon, agora seu enteado. Nele ela encontra apoio para retornar aos antigos costumes de Avalon, uma vez que ele também fora criado nas tradições da Deusa, e eles se tornam amantes. Sem o conhecimento de Accolon, Morgana lança um encantamento e faz com que o irmão mais velho dele, herdeiro do trono, morra e assim Accolon passa a ser o sucessor de seu pai, conforme fora previsto por uma das sacerdotisas de Avalon.

Na festa de Pentecostes, quando o filho de Lancelot está para ser anunciado como sucessor de Artur, Mordred é apresentado à corte como filho de Morgana, mas não revela publicamente quem é seu pai. Mais tarde, porém, após uma disputa com Lancelot, Mordred é

feito cavaleiro do rei e Artur o reconhece como filho na privacidade dos aposentos reais, fazendo-o duque da Cornualha.

Aproveitando esse fato, Morgana pede a Artur que a acompanhe até aquele reino. No caminho, buscando restaurar Excalibur e sua bainha[64] para o serviço da Deusa, Morgana trai Artur fazendo com que ele adormeça e passe três dias e três noites no País das Fadas onde, então, Accolon irá roubar as Insígnias. Lá, porém, ao enfrentar Artur em duelo, Accolon é morto e Artur recupera suas armas. Ferido, Artur é levado para Glastonbury, onde Morgana o visita e lhe toma a bainha. Após um encontro com Kevin, sucessor de Taliesin como o Merlin da Bretanha, Morgana decide voltar para Avalon.

Kevin, por sua vez, trai Avalon ao ceder a Artur os símbolos sagrados da Deusa – lança, cálice e prato – para serem utilizadas sob uma nova interpretação cristã. Sua intenção era impedir que eles fossem esquecidos, já que ele não acreditava mais na possibilidade de um retorno aos costumes antigos, mas aos olhos de Avalon Kevin havia traído a Deusa e profanado as Insígnias ao deixar que fossem utilizadas em rituais cristãos. O castigo vem pelas mãos de Nimue, filha de Lancelot, levada por Morgana a Avalon para se tornar sacerdotisa. Nimue seduz Kevin e, após enfeitiçá-lo, o leva para Avalon. A punição para sua traição seria ser enterrado ainda com vida na fenda de um carvalho – daí o título do livro –, mas Morgana se apieda dele e ordena que ele seja morto com um só golpe e depositado na árvore.

Com a traição de Kevin e diante da possibilidade de as Insígnias da Deusa serem utilizadas como objetos cristãos, Morgana parte de Avalon acompanhada de outra sacerdotisa e vai para Camelot. Durante a missa de Páscoa, Morgana e a sacerdotisa – disfarçadas como duas camponesas – realizam uma grande magia e retiram os objetos deste mundo e os enviam para uma dimensão mágica, onde Avalon passou a estar. O desaparecimento dos objetos é acompanhado de diferentes visões sobrenaturais, singulares a cada pessoa, e é nesse momento que surge a lenda de que um dos objetos era o Santo Graal, o cálice utilizado por Jesus Cristo na Última Ceia. Com isso, os Cavaleiros da Távola Redonda decidem espalhar-se pelo mundo à procura dele, enquanto Mordred se oferece para ficar com Artur, já que todos os outros irão partir.

Muitos dos Cavaleiros morreram durante a busca do Graal, e apenas alguns, derrotados e desiludidos, retornaram a Camelot. Instigados por Mordred, os Cavaleiros armam uma cilada para flagrarem Guinevere e Lancelot juntos e, após serem surpreendidos,

[64] Excalibur faz com que Artur seja invencível em batalhas, sendo a força e símbolo de seu poder, enquanto a bainha impede, por meio de um encantamento, que ele seja ferido.

os amantes fogem. Sabendo que não haveria perdão para eles e buscando preservar pelo menos a amizade entre Artur e Lancelot, Guinevere opta por refugiar-se no Convento de Glastonbury e tornar-se freira, liberando Lancelot para auxiliar Artur na guerra que viria, mas já é tarde: Mordred já havia tomado grande parte do exército e organizado uma rebelião.

A batalha decisiva é contada por meio de uma visão de Morgana na qual Mordred desafia Artur para um duelo. Ao final da luta, Morgana vê Mordred morto e Artur gravemente ferido e, por meio de seu poder, vai para junto deles. No momento em que Artur pede a Lancelot que tome Excalibur, Morgana diz ao cavaleiro que ele deve lançar a espada no lago, local ao qual ela pertence, e ele assim o faz. Quando Artur morre, Morgana o leva para Avalon.

A obra termina com Morgana no mundo real, visitando o túmulo de Viviane na ilha de Glastonbury, perto do convento para onde Guinevere fora. Lá, as freiras lhes mostram uma capela de adoração da Virgem Maria onde estão também estátuas de outras santas – Maria Madalena, Marta, Brígida, essa última na verdade uma das versões da Deusa adorada na Irlanda. Em outras palavras, o culto da Deusa não havia realmente desaparecido, mas sim mudado de forma. Ao rezar na capela, Morgana vê, finalmente, que a Deusa não só está em todos, mas que também permanecera no mundo (apesar da expansão da cristandade) e que estaria para sempre em Avalon e no coração de homens e mulheres. Com isso, Morgana percebe que a tarefa delegada a ela fora, enfim, cumprida, e retorna definitivamente para Avalon.

2.3 As personagens

2.3.1 Viviane

Ao contrário de Morgana, presença invariável nas diversas versões da lenda do Rei Artur, Viviane – sacerdotisa suprema e a Senhora do Lago em *As brumas de Avalon* – é uma personagem um tanto indefinida.

Começando por seu título, na literatura arturiana "Senhora do Lago", por exemplo, é uma espécie de hiperônimo para várias personagens que têm funções diversas na lenda do Rei Artur. Dependendo da versão, os papéis da Senhora do Lago variam, incluindo ser ela aquela que dá ao Rei a espada Excalibur, quem enfeitiça Merlin e quem cria Lancelot depois que o pai deste morre. Algumas vezes, "Senhora do Lago" é um cargo, uma posição ocupada por

diferentes mulheres, sacerdotisas a serviço da Deusa; outras vezes a Senhora do Lago é uma personagem sobrenatural, presente em momentos-chave das narrativas. O próprio nome da Senhora do Lago também varia, agrupando-se em torno de duas raízes, Nimue e Viviane – Nimue, Viviane, Vivienne, Niniane, Nyneve, Elaine, entre outros (HOLBROOK, 1978, p. 762) –, mas em algumas obras, como no caso de *As brumas de Avalon*, Nimue, Viviane e Niniane são personagens distintas.

Quanto à evolução de Viviane como personagem, em seu romance *Lancelot* (c.1170) Chrétien de Troyes diz que o cavaleiro foi criado por uma fada d'água – outra forma para a Senhora do Lago. Ela teria sido quem lhe deu um anel que o protegia da magia e é por causa dela que Lancelot é chamado "Lancelot du Lac" (ou "do Lago"), mas Chrétien de Troyes não revela o nome dela. O Ciclo de Lancelot e o Graal (Vulgata) da literatura arturiana em prosa, porém, fornece, em *Merlin* (c.1230), uma origem para Viviane. Segundo essa obra, Viviane é filha de um importante nobre e aprende magia com Merlin, que se apaixona por ela. Desse ponto em diante, Viviane se torna uma personagem bastante ambígua.

Ainda no Ciclo da Vulgata, por exemplo, Larrington (2006, p.15) salienta que Viviane, em *Estoire de Merlin* é talvez a mais inteligente das feiticeiras apresentadas na obra, pois quando ela e Merlin se encontram pela primeira vez, ela já é capaz de ler e escrever, tanto que ela diligentemente registra o primeiro feitiço que Merlin lhe ensina – o de como criar um corpo de água. Mais tarde na obra, porém, Viviane se apaixona por Merlin e o encerra em uma linda torre magicamente construída, de forma que ela possa mantê-lo apenas para si própria para sempre, visitando-o regularmente.

Já no Ciclo Pós-Vulgata, na *Suite du Merlin* (c.1240), a versão da história é a de que Viviane não corresponde ao amor de Merlin. Quando, após um período que Viviane passara no reino de Artur, Merlin a está acompanhando de volta ao país dela, eles têm que parar para dormir em uma câmara de pedra habitada anteriormente por um casal de amantes. Merlin então conta a Viviane que quando os amantes morreram, eles foram colocados em uma tumba mágica dentro da câmara. Na mesma noite, enquanto Merlin dorme, revoltada com o desejo de Merlin por ela e com a origem demoníaca dele, Viviane lança um feitiço sobre o mago e o coloca na tumba mágica, selando-a novamente para que ele jamais possa escapar.

Em *Le Morte d' Artur*, Sir Thomas Malory utiliza diferentes figuras da Senhora do Lago. A primeira – a quem Malory não dá um nome – é quem dá a Artur a espada Excalibur, mas diz a ele que irá exigir algo em troca. Algum tempo depois, ele chega à corte do Rei e exige a cabeça de Sir Balin, antigo inimigo de sua família. Sir Balin descobre a identidade dela e a decapita, desonrando a corte de Artur.

Outra das figuras da Senhora do Lago utilizadas por Malory é Nimue, que é como Viviane é chamada pelo autor. Nimue é a responsável pelo desaparecimento de Merlin, apesar de não fazê-lo por maldade. Da mesma forma que nas obras anteriores em que Malory se baseou, o que ocorre é que Nimue, diante do amor indesejado de Merlin e com medo das investidas dele, o convence a entrar sob uma enorme rocha e o aprisiona lá com um feitiço que nem mesmo ele pode quebrar, selando o fim do mago.

Após privar Artur da companhia e da sabedoria de Merlin, Nimue parece assumir algumas das funções deste junto a Artur, incluindo ser sua conselheira e protetora. Por exemplo, durante a luta com Accolon na qual Artur tem que se proteger da traição de Morgana, Nimue se apieda de Artur por seu coração generoso e seu espírito guerreiro e lança um encantamento que faz com que Accolon deixe cair Excalibur. Artur recupera a espada, derrota Accolon e descobre a traição de Morgana. Depois de curado de seus ferimentos, Nimue mais uma vez salva Artur: Morgana envia a ele um estranho manto e Nimue aconselha Artur a forçar a mensageira a vesti-lo antes que ele ou qualquer de seus homens o faça. Artur segue o conselho e a jovem donzela portadora do manto acaba sendo morta pelo presente.

No final de *Le Morte d' Artur*, Sir Bedevere, outro cavaleiro da Távola Redonda, lança Excalibur à água e uma mão surge da superfície para recebê-la. A mão aparentemente pertence à Senhora do Lago, o que faz supor que esta seja uma personagem diferente daquela decapitada por Sir Balin e mesmo da própria Nimue.

Alfred Lord Tennyson, por sua vez, adaptou diversas histórias sobre a Senhora do Lago para sua obra *Idylls of the King* (1856-1885), separando a personagem em duas figuras distintas: Viviane, a vilã enganadora que enfeitiça Merlin, e a Senhora do Lago propriamente dita, uma figura boa que cria Lancelot e dá a Artur sua espada mágica. Viviane, segundo Tennyson, é uma dama da corte do rei Marcos que vai a Camelot buscando desmascarar a hipocrisia da pureza da corte de Artur, já que ela suspeita que o amor supostamente puro de Lancelot e Guinevere é na verdade uma relação adúltera. Lá, ela espalha intrigas e se dedica a seduzir Merlin. Assim, ao contrário das outras versões nas quais é Merlin quem assedia Viviane, para Tennyson Viviane é a responsável pelo assédio, uma personagem má e ardilosa. Larrington (2006, p.153) cita a declaração severa de Jerome Buckley[65] de que "Merlin ceder aos truques sedutores de Viviane é apenas o exemplo mais grosseiro da rendição abjeta de

[65] BUCKLEY, Jerome Hamilton. *Tennyson: The Growth of a Poet.* Cambridge MA: Cambridge University Press, 1960. p.181-182.

intelecto à carne" e a observação de Beverly Taylor[66] de que a ameaça de Viviane vem tanto de sua rapidez de intelecto e seu desejo de conhecimento, quanto de sua sedução.

Em *As brumas de Avalon*, no entanto, Viviane perde o rótulo de prostituta sedutora e é, ao lado de Morgana, uma das figuras mais importantes da história, pois mesmo depois de sua morte suas ações continuam a ter efeito sobre a trama. É importante lembrar que, na obra de Bradley, "Merlin" e "Senhora do Lago" são posições ocupadas respectivamente por druidas e sacerdotisas da Deusa, sendo que Taliesin e Viviane são aqueles que ocupam tais posições na maior parte da obra, mas ao morrerem são substituídos por Kevin, o Bardo e Niniane.

Como a Alta Sacerdotisa de Avalon, a maior preocupação de Viviane é proteger a ilha, e isso inclui garantir que o rei da Bretanha seja fiel a ela. Todas as ações de Viviane, uma mulher forte e poderosa, são orientadas para esse objetivo de forma quase obsessiva. Ela manipula as pessoas e as vidas delas impiedosamente, apesar de estar consciente do preço que terá de pagar por isso: o abandono de sua vida pessoal.

Muitas personagens em *As brumas de Avalon* vêem Viviane apenas como uma manipuladora cruel e imprudente, que não se preocupa com os outros e os usa apenas como fantoches para cumprir sua vontade, e a acusam de confundir seus próprios objetivos com os desejos da Deusa. Embora ela saiba que o Merlin está certo quando diz que todos os deuses são um Deus e todas as deusas são uma Deusa, ela continua usando todos os meios possíveis para manter vivo o culto à Deusa, o qual está desaparecendo na Grã-Bretanha. Ela insiste que a religião cristã desgraça o antigo e natural poder feminino, e é assim que ela justifica o uso das outras pessoas para seus planos, independentemente dos sentimentos ou opiniões deles. Ao agir desta forma, ela interpreta erroneamente o verdadeiro propósito da religião e se torna exatamente como seus inimigos, os padres cristãos. Com isso, é inevitável que ela falhe em sua missão de salvar o culto à Deusa. Artur, ao ser escolhido como rei, jura fidelidade a Avalon e à religião da Deusa, e é a magia de Avalon que o torna invencível e o mantém no poder, apesar de os padres cristãos acreditarem que isso ocorre por causa da fé dele em Deus. Ao perceber que Artur começara a abandonar os costumes de Avalon para seguir os cristãos, ela o confronta exigindo que ele cumpra o juramento que fizera e, nesse momento, paga com a própria vida. O fato de que seu corpo acaba sendo enterrado nas terras da Igreja Cristã em Glastonbury, o que significa uma negação do seu esforço para manter o velho modo de vida, pode ser visto como o derradeiro sinal desse fracasso.

---

[66] TAYLOR, Beverly, Re-Vamping Vivien: Reinventing Myth as Victorian Icon. In: MANCOFF, Debra N. (ed.). *King Arthur's Modern Return,* London: Routledge, 1998. p.65-91.

A morte de Viviane pode ser vista como motivada não só por questões políticas, mas também por motivos religiosos ligados indiscutivelmente à questão da demonização da mulher por meio da figura da bruxa (feiticeira). Como visto em 2.2.2, ela havia ajudado Priscila, mãe adotiva de um de seus filhos e doente terminal, a morrer. O filho de Priscila, Balin, mata Viviane justamente quando ela se ergue para cobrar de Artur sua promessa para com Avalon, acusando-a de assassina e bruxa.

Esse é um exemplo extremo, mas não só Viviane como também as outras sacerdotisas de Avalon, conhecedoras da arte da cura com ervas, são rotuladas como bruxas mesmo quando ajudam as pessoas simplesmente porque detêm um conhecimento que os padres não possuem. A liberdade de tomar suas próprias decisões, de gerenciar as próprias vidas e não se submeter ao domínio de um homem – sem falar na adoração de uma *Deusa* – são apenas alguns dos fatores que tornaram Avalon uma ameaça para a hegemonia cristã que começava a se estabelecer e que fizeram com que a ilha e suas habitantes e seguidoras fossem consideradas como "o mal". Como observa Sheppeard (1989, p. 93), o que era na verdade a mitologia, religião e valores associados à Deusa e a sua perspectiva matrifocal foram declarados como sendo ligados ao mal nos escritos arturianos transmitidos pelos descendentes culturais dos padres de então, e assim a Alta Sacerdotisa de Avalon, a Senhora do Lago, chegou até os dias de hoje, mesmo na obra de Bradley, vista por muitos como mais uma Bruxa/Megera.

2.3.2 Morgana

Na maioria das versões da lenda do Rei Artur, Morgana é meia-irmã dele, filha da rainha Igraine e de seu primeiro marido, o duque da Cornualha, Gorlois. Depois do segundo casamento da mãe, Morgana é treinada nas artes de algum tipo de magia, boa ou má, que varia de acordo com a obra. Conscientemente ou não – o que também muda de acordo com a versão que se considera –, Morgana dorme com seu irmão e engravida dele. Ela tem um filho, Mordred, desaparece "no reino das fadas" e, depois de muitos anos, se casa como rei Uriens. Os finais são diversos, mas na maioria deles ela trai Artur e causa, de alguma forma, sua morte.

Nos textos em inglês, Morgana é conhecida como Morgan Le Fey e, junto com seu nome, recebe diversas designações: feiticeira, fada, sacerdotisa, bruxa, curandeira. A personagem foi introduzida pela primeira vez nas lendas arturianas por volta de 1150 na obra

de Geoffrey de Monmouth *Vita Merlini*, em que ela é apresentada como uma das nove donzelas de Avalon que levam Artur para a ilha após a batalha de Camlann. Na visão de Monmouth, ela é dotada das artes da cura, aquela que irá curar Artur do ferimento mortal que ele recebe na batalha, e é ainda capaz de voar e mudar de forma, além de existir há muito tempo, características que a aproximam de uma deidade. Essa imagem deificada apresentada por Monmouth se explica porque, como muitas outras personagens das lendas arturianas, Morgana na verdade tem origem na mitologia celta, como atestam Squire (2005, p.54-55) e Carver (2006, p. vi). Para Squire (2005), ela seria uma versão da deusa Morrigan – a Deusa Tríplice (Donzela, Mãe e Anciã), mais conhecida, porém, como a Deusa da Morte –, que, originalmente, voava sobre campos de batalha gritando como um corvo e reclamando as cabeças dos soldados mortos para troféus. Já para Carver (2006, p.32), pistas tanto no texto de Geoffrey de Monmouth, *Historia Regum Britanniae* (c. 1136) – o primeiro texto conhecido a contar a história completa de Artur –, quanto em mitos celtas anteriores revelam que Morgana é originalmente Modron ou Matrona, a Grande Mãe, a deusa que cura e que oferece seus dons apenas para os heróis mais valorosos. Ainda segundo Carver (2006, p.33), mesmo nos textos arturianos do século XII escritos em francês por Chrétien de Troyes, Morgana aparece como a salvadora de Artur e daqueles que o cercam, sendo que apenas quando escritores cristãos retomam o mito ela se torna algo diferente e, principalmente, sinistro.

Após Chrétien de Troyes as sagas arturianas começaram a aparecer por toda a Europa, sendo que é em uma delas, *Merlin*, um dos poemas escritos por Robert de Boron, um clérigo de Burgundy, no início do século XIII, que Morgana é apresentada como meia-irmã de Artur. É também Robert de Boron o primeiro autor a dizer que Morgana foi enviada à escola e que lá ela aprendeu tanto que se tornou uma grande feiticeira, mas é impossível saber se por meio desse recurso ele pretendia fazê-la má ou não, já que apenas fragmentos de *Merlin* são conhecidos (CARVER, 2006, p.35).

Tanto em *Merlin* quanto na *Suite Pós-Vulgata* Morgana é apresentada como tendo estudado com afinco para ser alfabetizada e adquirir conhecimentos mágicos. Em *Merlin* ela aprende a ler e escrever quando, após seu casamento, seu marido – um tanto surpreendentemente, a envia para um convento para estudar. Morgana, então, especializa-se em “astronomie” (que tem elementos da moderna astronomia e de astrologia). Ao final de *Merlin*, devido a seu vasto conhecimento, compreensão da medicina e da inteligência, ela ganha o apelido de *la fée*. Na Corte do rei Artur, quando Gawain e seu irmão são sagrados cavaleiros, Morgana, agora caracterizada como "boa escrivã", encontra Merlin e começa seu

estudo com ele, aprendendo "muitas maravilhas em astrologia e necromancia". (LARRINGTON, 2006, p.15)

Larrington (2006, p.23) declara que, nos romances arturianos do século XII e início do século XIII, a magia das feiticeiras é normalmente descrita como fruto de um aprendizado e é neutra ou seja, se seus autores imaginaram que demônios estavam envolvidos com a magia delas, esses demônios permanecem ocultos. Carver (2006) complementa tal afirmação dizendo que, depois dos romances arturianos franceses, a personagem de Morgan Le Fey passou a ser retratada como irreparavelmente maligna, pois "o clero se apoderou dessas histórias e as editou para servir a seus próprios propósitos didáticos" (CARVER, 2006, p.36). Dessa apropriação resultou a sequência de romances em prosa escritos na França entre 1215 e 1235 que ficou conhecida como o Ciclo da Vulgata ou o Ciclo de Lancelot e o Graal[67]. Nesses romances, Morgana é apresentada como uma mulher sedutora e incrivelmente sensual, além de uma rainha maliciosa, ciumenta, e especialmente invejosa em relação a Guinevere (CARVER, 2006, p.37).

Conforme Burge (2003 *apud* CARVER, 2006, p.37) corroborado por Howell (2004, p. 37-38), na sociedade medieval "a religião, os costumes e o conhecimento recebido de gerações anteriores se combinaram para fazer as mulheres parecerem inferiores e mesmo inaceitáveis de diversas formas". Crenças antifemininas de ordens religiosas como os Cistercianos e os Templários[68] não permitiram que qualquer mulher personagem dos romances arturianos com uma origem tão evidentemente pagã como é o caso de Morgana tivesse destaque. Aliás, como afirma Kieckhefer (1989, p.45), a ortodoxia da Igreja na Idade Média determinava que a religião pagã não era religião, mas sim mera adoração ao demônio, e que a magia se encontrava, portanto, intrinsecamente ligada ao culto demoníaco. Spivack (1992, p. 19) acrescenta ainda que a arte da cura com ervas e outros remédios naturais se tornou, no meio cristão da Idade Média e do Renascimento, associada a anciãs que acabavam quase que invariavelmente acusadas de bruxaria, enquanto Kieckhefer (1989, p.45) chama

[67] O *Ciclo de Lancelote e o Graal*, também chamado *Ciclo da Vulgata***,** *Lancelote em prosa* ou *Ciclo de Pseudo-Map*, é uma importante fonte literária de lendas arturianas, escrita originalmente em francês. Consiste em uma série de cinco volumes em prosa que contam a história da busca do Santo Graal e o romance entre Lancelote e a rainha Guinevere. Apesar de os manuscritos do ciclo apontarem Walter Map (1140-c.1210) como autor, isso não é considerado possível atualmente, uma vez que o escritor morreu cedo demais para ser o verdadeiro autor. Os livros foram escritos no século XIII, entre as décadas de 1210 e 1230. O Ciclo Lancelote-Graal é uma prosificação que utiliza elementos de antigos romances em verso que popularizaram as histórias arturianas, especialmente os do escritor francês Robert de Boron.

[68] A Ordem dos Cistercianos é o ramo mais rígido e severo dos monges e/ou freiras Beneditinos, cujos membros não apenas negavam todas as tentações da carne e da mente mas também não se permitiam confortos, bens ou desejos mundanos. Já os Templários eram uma Ordem da Cavalaria fundada durante as Cruzadas cuja finalidade era, originalmente, proteger os peregrinos que iam à Terra Santa e manter Jerusalém a salvo dos muçulmanos após sua reconquista, e cujos membros – também originalmente – faziam votos de pobreza e castidade.

atenção para o fato de que a cristandade em geral identifica deuses tradicionais com demônios, portanto, toda magia associada a esses deuses é, implícita ou explicitamente, demoníaca. O fato de a personagem Morgana já ser tradicionalmente conhecida como seguidora de uma religião pagã, possuidora de poderes mágicos e, em algumas versões da lenda, praticante da arte da cura com ervas determinou sua "demonização" na literatura desse período. Dentro dos preceitos seguidos pelos escritores da época, não seria concebível uma personagem feminina que fosse forte, poderosa e essencialmente boa e/ou benigna, pois isso não só daria crédito ao poder das mulheres mas também, no caso de Morgana, a um deus pagão.

Em *Le Morte D'Artur* de Sir Thomas Malory (1485), Morgan Le Fey (Morgana) é uma das três irmãs de Artur, as outras sendo Morgause e Elaine. Morgause se casa com o rei Lot de Lothian e tem quatro filhos, incluindo Gawain, enquanto Elaine se casa com o rei Nentis. Artur tem uma relação incestuosa com Morgause, não com Morgana, e ela é quem dá luz a Mordred. Enquanto isso, Morgana está constantemente conspirando e tramando contra Artur, numa tentativa de vingar o mau tratamento dado a sua mãe Igraine pelo pai de Artur, Uther. Ela acaba por roubar a espada de Artur, Excalibur, e a dá para seu amante, Accolon, o qual desafia Artur para um duelo no qual o vencedor se tornará o Grande Rei. Accolon é ferido fatalmente e, até o final da obra, Morgana segue tentando sabotar Artur e seus cavaleiros ainda outras vezes.

Aouad (2007, p.42) chama atenção para o fato de que, no início de *Le Morte d'Artur,* Morgana é ainda vista como uma "dama tão linda quanto alguma o poderia ser" (MALORY, 1987, p.61). Em Malory, a palavra "bela" adquire uma conotação bastante importante por parecer estar fortemente associada com tudo o que é bom, bonito e em concordância com o *ethos* da cavalaria e do cavalheirismo. Qualquer coisa ou qualquer um que age para ajudar o reino, os cavaleiros ou os ideais de Artur é chamado de "belo". Todas as boas damas (p.41) são "belas", por exemplo. Mesmo o lago de onde Artur tira sua espada é descrito como tendo "águas lindas" (MALORY, 1987, p.69). Vinaver (2000, p.790), em sua edição de *Le Morte,* explica em seu glossário que *fayre* pode significar muitas coisas, sendo que entre elas "cortês", "gentil" e "bonita" (especificamente para mulheres) são comuns. Assim, Morgan Le Fey é descrita como "bela" no princípio porque ela ainda não fez nada que vá contra a conduta esperada das mulheres, porém quando ela começa a ser mostrada como não estando sob as ordens de nenhum homem ela passa a ser vista como má (AOUAD, 2007, p.42).

Taylor (2010) argumenta que havia também uma crença arraigada na sociedade ocidental do século XV de que as mulheres eram responsáveis por todos os problemas do

mundo, teoria baseada no Gênesis e na história de Eva como a responsável pela tentação e queda de Adão e pela expulsão da raça humana do Paraíso. Era comum o fato de as pessoas – principalmente os homens – acreditarem que as mulheres necessitavam ser vigiadas o tempo todo e que jamais se podia confiar nelas, porque tudo o que elas desejavam era continuar pecando assim como Eva havia feito. Malory, afirma Taylor (2010), seguiu essa tendência e assim não há mulheres virtuosas em *Le Morte d'Artur*: Morgana, Morgause, Guinevere, todas elas são retratadas de forma negativa, enquanto Lancelot, que é também adúltero e infiel a seu rei, e Artur, que comete incesto, não são tão negativamente representados.

As brumas de Avalon, por sua vez uma obra escrita no século XX, foi muito influenciada pela sociedade do final dos anos 70 e início dos anos 80. Os valores humanistas e feministas em voga na época se refletem no retrato de Morgana na obra de Bradley. Isso pode ser visto, segundo Taylor (2010), nos valores que Morgana tem e em suas ações e reações frente ao que ela vivencia. Morgana comete incesto – como em várias outras versões da lenda – mas não é retratada como terrivelmente má por Bradley. Ao contrário, em uma sociedade de "vale-tudo", Morgana é apresentada como uma pessoa essencialmente "boa", apesar de algumas coisas "más" que ela faz por necessidade, como causar a morte de Avaloch (seu enteado), seus *affairs* amorosos com vários homens e o modo como trai o marido com o próprio filho deste (TAYLOR, 2010). Até mesmo aborto e suicídio, dois assuntos ainda hoje polêmicos, são mostrados sob a perspectiva de Morgana como sendo opções viáveis dadas às devidas circunstâncias.

Ainda segundo Taylor (2010), o feminismo influenciou a representação não só de Morgana, mas de outras personagens femininas em *As brumas de Avalon* na medida em que, ao invés da visão de uma sociedade patriarcal na qual as mulheres são o mal encarnado e responsáveis por todos os problemas do mundo, as mulheres são retratadas como superiores em intelecto e talento e livres de restrições morais, apesar de continuarem a ser extremamente boas ou extremamente más. Para Crater (2001, p.12), no caso de Morgana a obra de Bradley é uma tentativa de resgatar a personagem de sua representação como uma mulher maldosa e decaída e redimi-la, fazendo-a líder de uma espiritualidade alternativa, ao mesmo tempo em que restaura seu caráter de volta a suas origens em escritos antigos, tais como *Vita Merlini.* Em *As brumas de Avalon*, Morgana é reconduzida a seu *status* de donzela, sábia, rainha e deusa, como ressalta Sharpe (1998, p.40).

Já para Larrington (2006, p.192), a Morgana de *As brumas de Avalon* é uma personagem convincente e agradável, ainda que teimosa. Também é geralmente bem intencionada, embora dogmática quando está absolutamente convencida de sua retidão. Ela

vai de bondosa a impiedosa para defender Avalon, e só na velhice percebe o quanto seu destino resultado dela própria. O romance tem um pouco de sua pungência final, segundo Larrington (2006, p.192), na compreensão de que Morgana, Viviane, Niniane e Nimue, todas as sacerdotisas de Avalon, sacrificaram sua felicidade pessoal por um projeto religioso e político fadado ao fracasso. Larrington (2006, p.192) diz ainda que o romance de Bradley foi pioneiro na medida em que deu origem a uma série de romances históricos arturianos, geralmente escritos por mulheres e incidindo sobre uma personagem feminina, às vezes Morgana, mas muitas vezes Guenevere. A fusão da lenda do rei Artur com o culto à Deusa em *As brumas de Avalon* também foi fundamental em promover Morgana e as outras Senhoras e Damas do lago como avatares ou imagens representantes da Deusa (LARRINGTON, 2006, p.192).

Ainda que ao final de *As brumas de Avalon* a ilha e sua sociedade regida por mulheres desapareçam nas brumas, de acordo com Wynne-Davies (1996, p.181), mesmo a derrota desse mundo de mulheres poderosas tem seu significado e um lugar válido no livro. A derrota do mundo de Avalon é inevitável, mas Bradley de certa forma a utiliza a favor das mulheres, pois mostra que o mundo costumava ser dominado pelas mulheres e que deveria retornar ao seu estado anterior.

> Se Bradley, através do mito arturiano, pode afirmar que as mulheres foram algum dia sujeitos autônomos, então a libertação das mulheres se torna um direito inalienável, uma ressurreição inevitável de um aspecto essencial da identidade de gênero, que em algum momento, tornou-se injustamente reprimida. (WYNNE-DAVIES, 1996, p. 181)

As brumas de Avalon contrasta sem dúvida com outras obras – inclusive reescrituras – que tratam da lenda arturiana, pois a maioria delas ainda retrata Morgana como uma feiticeira malvada, distante e unidimensional, e não apresenta qualquer explicação para seu antagonismo e antipatia em relação a Artur. Na obra de Marion Zimmer Bradley, ela é apresentada como uma mulher forte que tem poderes e responsabilidades singulares em uma época de grande tormenta política e espiritual, quando então é chamada a defender sua herança religiosa contra a força devastadora do cristianismo. A autora tampouco a apresenta como uma personagem unidimensional, mostrando, ao contrário, tanto suas qualidades positivas quanto negativas, sua força e sua fraqueza – inclusive suas dúvidas, revoltas e questionamentos –, o que, como veremos em nossa análise, pode ao final ter repercussões variadas.

Larrington (2006, p.191) acredita, por exemplo, que apesar das intenções revisionistas de Bradley, sua Morgana não conseguiu redefinir os papéis atribuídos às mulheres. Por exemplo, Morgana consegue recuperar apenas a bainha da espada Excalibur, o emblema talismã feminino que ela mesma tinha feito, e não o símbolo máximo do poder masculino, Excalibur. Da mesma forma, ao desenvolver a personagem de Morgana, Bradley incorpora elementos da cultura medieval em *As brumas de Avalon*, como por exemplo o fato de que na Idade Média as mulheres frequentemente eram obrigadas a casar-se com quem lhes fosse determinado, muitas vezes contra sua vontade. Morgana, apesar de ser livre enquanto está em Avalon, tem de se submeter às leis dos homens quando se encontra no mundo patriarcal de Camelot, e quando se vê diante da obrigação de casar-se com o rei Uriens, ela nada mais faz do que resignar-se como faria qualquer mulher da época. Além disso, ao longo de *As brumas de Avalon*, Morgana é manipulada várias vezes (por Viviane, por Guinevere, etc) com fins tanto políticos e sociais quanto pessoais e, apesar de intimamente ela se rebelar, raramente ela toma uma atitude. Dessa forma, temos um paradoxo no qual Morgana, mesmo sendo dotada de uma personalidade forte – como demonstrado quando ela enfrenta Artur para salvar Avalon, assumindo o aspecto guerreiro da Deusa (SHARPE, 1998, p.42) –, em muitas outras vezes se deixa dominar e/ou se resigna, situação que, considerando que examinaremos a representação, poder e papel da mulher expressos através da personagem, nos interessa sobremaneira.

Por fim, um aspecto que cabe ressaltar é o de que Bradley enfatiza Morgana triplamente, não só fazendo-a participar da ação, mas também tornando-a uma das protagonistas e dando-lhe a posição de narradora em muitas ocasiões. Apesar de, como salienta Sharpe (1998, p.44), Morgana passar boa parte do tempo em *As brumas de Avalon* agindo contra os desejos dos homens como o faz em *Le Morte d'Artur*, no caso da primeira obra quem lê sabe qual a razão por trás de muitos de seus atos: ela está defendendo a Deusa, ameaçada pelo cristianismo.

Da mesma forma como os irlandeses acreditavam que tudo na natureza era circular ou cíclico, podemos dizer que assim o é a história de Morgana como personagem literária. Originalmente apresentada por Geoffrey de Monmouth como uma deusa, Morrigan, adorada por milhares de anos, conforme as mulheres no mundo real passaram a ser consideradas como inferiores Morgana passou de uma mulher sábia, poderosa e com dons de cura a uma bruxa má ou feiticeira no mundo da literatura arturiana. Em *As brumas de Avalon* Morgana tem seu papel de curar, de ser uma representante da Deusa e, finalmente, de ser a própria Deusa devolvido a ela, em um círculo perfeito (SHARPE, 1998, p.44).

3. Em busca dos mitos: análise linguístico-discursiva de Morgana e Viviane

3.1 Em busca de Avalon: metodologia

Apesar de alguns, como Van Dijk (2001, p.99), acreditarem que "uma análise discursiva completa de um grande *corpus* de texto ou fala está [...] totalmente fora de questão", cremos que ele se refere a uma análise de *todos* os discursos presentes e não à quantidade de material representada, por exemplo, por uma obra literária. De qualquer forma, Jäger (2001) apresenta uma solução: o conceito de *fragmento de discurso*. Trata-se de um texto ou parte de um texto que lida com um certo *tema*, sendo que, em um texto, podem estar contidos vários fragmentos de discurso, os quais aparecem entrelaçados (JÄGER, 2001, p.47). Essa é a resposta para a questão de como trabalhar com uma quantidade tão grande de material como a fornecida por uma obra literária e como dar conta dos discursos ali presentes. A partir do momento em que se delimita o tema a ser investigado, ou melhor, em que se define o objetivo e principalmente as questões norteadoras da pesquisa, torna-se mais fácil selecionar os trechos em que este tema aparece – ou seja, os fragmentos de discurso – e sobre quais, então, se procederá a investigação e análise, reduzindo-se consideravelmente a quantidade de material a ser examinado e focalizando-se a atenção em discursos específicos.

Goatly (2004, p.116) argumenta que na ACD a perspectiva adotada pelo/a analista pode variar entre três opções. Na primeira, pode-se adotar um enfoque dedutivo baseado em ideologias externas, interrogando-se o texto, por exemplo, em busca de ideologias raciais ou sexistas. Na segunda, pode-se olhar para as preocupações ideológicas que se tornam aparentes a partir da leitura de um texto, como por exemplo a ideologia da competitividade educacional identificada por ele em *Harry Potter e a Pedra Filosofal.* Por fim, na terceira opção, o/a analista pode adotar um enfoque mais indutivo e, mantendo uma "mente aberta", observar cuidadosamente a concordância e a frequência das palavras, entre outros aspectos, e tentar encontrar ideologias ocultas que podem não ser aparentes em uma leitura primeira do texto, como por exemplo a obsessão com o tempo – seu poder e a duração de períodos deste – presente em *Harry Potter*. Em nosso caso, adotamos uma perspectiva que é, na verdade, uma combinação das apresentadas por Goatly (2004).

A fim de realizarmos o trabalho a que nos propusemos, tomamos como objeto de estudo amostras do discurso relacionadas às personagens Viviane e Morgana em *As brumas de Avalon* – os já mencionados *fragmentos de discurso*. Obviamente nem todas as passagens

em que Viviane e Morgana se encontram presentes foram observadas: nos detivemos apenas naquelas que nos pareceram significativas. Em outras palavras, os fragmentos de discurso que analisamos foram apenas aqueles representativos das questões relativas a gênero que tínhamos interesse em investigar e que se encontram especificadas em nossos objetivos – a saber, questões relacionadas à imagem, ao poder e ao papel da mulher.

Assim, após uma leitura cuidadosa da obra, realizamos a seleção dos fragmentos de discurso relacionados a Viviane e Morgana que contivessem referências à representação das personagens, ao papel e ao poder delas ou da mulher em geral, os quais foram identificados pela inicial da personagem – V, para Viviane, e M, para Morgana – e um algarismo (ver Anexo 2). A fim de facilitar a análise, a partir desses fragmentos de discurso que denominamos *originais* foram selecionados fragmentos de discurso que chamamos *secundários*[69], menores, e estes, por sua vez, foram subdivididos nos fragmentos de discurso *finais*, aqueles a serem, então, analisados. Estes contêm de uma a três orações e são identificados pela letra relativa à personagem, o número do fragmento de discurso e outra letra, minúscula, seguindo a ordem de aparição dentro do fragmento de discurso secundário – por exemplo, V35a.

A análise dessas amostras foi feita com base no modelo tridimensional proposto por Fairclough (2001) e descrito em 1.5. Seguindo esse modelo, ela foi dividida em três etapas que obedeceram uma sequência progressiva, partindo do nível da macroanálise, com a análise das práticas discursivas focalizando aspectos de *produção*, *distribuição* e *consumo* do texto em questão, passando à microanálise da prática discursiva (por meio da análise do *texto*), até chegarmos à análise da prática social do qual o discurso é uma parte.

Especificamente em relação às práticas discursivas, a análise da produção do texto foi observada quanto a sua *intertextualidade* (subdividida em *intertextualidade* e *interdiscursividade*), a análise de sua distribuição pela verificação das *cadeias intertextuais* presentes e a de seu consumo pela verificação da *coerência*. Outro item destacado por Fairclough (2001) também foi estudado quando sua presença se fez notar, pois, apesar de não fazer parte da análise textual, envolve aspectos formais do texto: a *força* dos enunciados[70].

Quanto à análise textual, foram analisados dois dos quatro itens salientados por Fairclough: *vocabulário* e *gramática*, ou seja, o cerne da materialidade linguística do discurso, já que são eles que mais frequentemente estão investidos ideologicamente. O estudo

[69] Para evitar repetições e um uso desnecessário de espaço, apresentamos apenas os fragmentos de discurso *originais* (ver Anexo 2) – a fim de estabelecer um contexto maior do que o de um simples enunciado isolado – e os *finais*, submetidos à análise detalhada.
[70] Sobre *força, coerência* e a *intertextualidade*, ver 1.5.

do vocabulário observou não apenas a frequência de palavras individuais, mas também aspectos como a relação entre palavras e sentidos, enquanto que o estudo da gramática verificou como as palavras – em especial os verbos – foram combinadas nas orações e frases. Como auxílio à nossa observação, mantivemos em mente as perguntas norteadoras para se proceder à análise do vocabulário proposta por Caldas-Coulthard (2008, p. 33-34), a saber:

1. Há palavras no texto que são ideologicamente contestadas (sexistas, recistas etc.);
2. Há algumas que permitem classificar as pessoas no texto quanto ao tipo de profissão e de papeis sociais?
3. Há palavras formais ou informais no texto (formas de tratamento, por exemplo)?
4. Que valor expressivo é dado às palavras (como as palavras avaliativas são usadas, por exemplo)?
5. Que metáforas são usadas?

Quanto ao estudo da gramática, é neste ponto que se deu a interface entre o modelo de Fairclough e a GSF, já que dentro dos itens observados por Fairclough mobilizamos conceitos da GSF que permitiram que fizéssemos uma análise mais aprofundada dos fragmentos de discurso escolhidos. Foi realizada, então, a análise da *transitividade* dos verbos tanto do ponto de vista de Fairclough (verificando se a voz passiva ou ativa é utilizada, por exemplo) quanto daquele em que a teoria de Fairclough e a GSF coincidem, ou seja, por meio da análise dos Processos envolvidos.

Em relação aos Processos, após verificarmos o número de ocorrências de cada um, optamos por analisar detalhadamente apenas os Processos do tipo relacional, mental e comportamental em relação à representação das personagens, devido ao fato de eles terem ligação com como elas são ou como são percebidas em termos de sua aparência e os reflexos disso na imagem da mulher. Já quanto ao papel e poder de Viviane e Morgana – e, por meio delas, o da mulher –, nos detivemos apenas nos Processos do tipo material e comportamental por eles se referirem a ações realizadas por e/ou direcionadas a elas, já que isso tem ligação com as questões que desejávamos investigar, em especial relações de gênero.

No que tange a *modalidade* adotamos a perspectiva da GSF quanto à divisão da modalidade em *modalização* (relacionada à probabilidade e frequência) e *modulação* (relacionada aos graus de obrigação) – o que permitiu uma análise mais sistemática, por exemplo, dos operadores e adjuntos modais presentes nos fragmentos de discurso observados e sua relação com as expectativas direcionadas às personagens em termos de seu papel e poder.

Também em relação à gramática utilizamos algumas das perguntas norteadoras propostas por Caldas-Coulthard (2008, p. 33-34) como complemento à nossa observação:

1. Que tipos de Processos verbais e Participantes são predominantes na interação?
2. O agenciamento é explicito (quem faz o quê)?
3. As orações são ativas ou passivas?
4. Que modos (declarativo, interrogativo, imperativo) são usados?
5. Como a modalidade é feita?
6. Que tipos de designações são usadas? E como?[71]
7. As orações são positivas ou negativas?

Por fim, como nosso interesse e objetivo principal era verificar quais os mitos em relação ao poder, ao papel e às representações da mulher que se fazem presentes no discurso relativo às personagens Viviane e Morgana, cabe salientar que também nos foi útil uma lista de questões em relação a gênero proposta por Heberle (2000, p.310):

1. Existem mensagens ambíguas / contraditórias?
2. Existe simetria nas relações entre homens e mulheres?
3. Existe uma divisão igualitária de poder entre os sexos ou há indícios de que homens ou mulheres estão numa posição hierarquicamente superior?
4. O texto reforça padrões ideológicos tradicionais de gênero? Há traços de sexismo?
5. Há termos que contribuem para perpetuar relações assimétricas de poder entre os sexos? Existem atitudes estereotipadas?
6. Existe algum tipo de estereótipo ocupacional, isto é, as mulheres são representadas como profissionais, ou donas-de-casa?
7. As mulheres são apresentadas nos seus atributos físicos em oposição ao *status* profissional dos homens?

Os dois pontos da análise textual (vocabulário e gramática) somados aos três itens da prática discursiva (força dos enunciados, coerência e intertextualidade – dividida em interdiscursividade e intertextualidade), perfazem um total de cinco itens – além das cadeias intertextuais – que abrangem não só os aspectos formais do texto, mas também, como dissemos, aspectos de sua produção, distribuição, consumo e interpretação que nos interessavam para o estudo a que nos propusemos.

[71] Esta pergunta foi adaptada por nós, com a substituição do original "pronomes" por "designações", devido ao fato de termos verificado em um levantamento preliminar que estas ocorriam em número significativo e tinham repercussões discursivas.

Já na análise das práticas sociais, investigamos os diversos enunciados como eventos discursivos, ou seja, em relação a um tempo e a um lugar, dentro de um contexto sóciocultural. Portanto, observamos em nosso estudo elementos que poderiam estar investidos ideologicamente (como os sentidos das palavras, as pressuposições, etc) e as orientações da prática social ligadas a questões de poder hegemônico nas relações de gênero, em especial mitos envolvendo as representações, o poder e o papel da mulher que pudessem ter reflexos nas práticas sociais tanto da época da trama, como na da escrita da obra e/ou presentes ainda hoje.

Uma questão importante a ser considerada quanto ao estudo que realizamos: não nos interessava realizar uma análise meramente quantitativa, verificando apenas, por exemplo, a frequência de uso de determinados itens lexicais ou estruturas gramaticais. A análise meramente descritiva dos elementos presentes em uma oração torna-se vazia no momento em que se preocupa apenas com a quantidade e/ou tipo destes, sem levar em consideração a implicação ideológica que essa presença tem. Por essa razão, conforme o modelo de Fairclough (2001), privilegiamos a interpretação dos dados observados ao invés de apresentá-los apenas por meio de tabelas numéricas ou de sua simples enumeração e/ou descrição, como muitas vezes ocorre com trabalhos que se valem da GSF como embasamento teórico.

Para encerrar, esclarecemos que a análise textual foi dividida em duas subseções, cada uma relativa a uma das personagens e representante de um dos pólos da dicotomia Megera/Vítima – respectivamente Viviane e Morgana –, nas quais foram observadas as questões de gênero que nos interessavam, a representação, o poder e o papel da mulher. Tal divisão foi determinada em função dos elementos a serem estudados e da clareza na apresentação de sua análise.

Este foi, enfim, o caminho trilhado para a análise do discurso relativo a Viviane e Morgana, discurso esse muitas vezes encoberto por brumas como a ilha de Avalon e que, ao ser observado e investigado, de forma semelhante ao erguer das brumas operado pelas personagens revelou um outro mundo escondido por trás dele.

Passemos, então, às descobertas feitas com nosso estudo[72].

3.2 Desvelando as brumas: resultados de análise

[72] Nesta subseção não serão incluídas as traduções dos fragmentos de discurso finais ou originais, já que estas estão disponíveis no Anexo 2, em nota de rodapé correspondente ao fragmento de discurso original.

3.2.1 Práticas discursivas

Começando, então, pela análise das práticas discursivas – conforme o roteiro proposto por Fairclough (2001) –, observamos em primeiro lugar os aspectos de *produção*, *distribuição* e *consumo* da obra, seguindo uma progressão que parte do nível da macro em direção à microanálise.

Quanto à ***produção*** do texto, especificamente em sua dimensão de *intertextualidade,* quando Morgana fala em M1, *In my time I have been called many things: sister, lover, priestess, wise-woman, queen* [...], ela na verdade se refere às diversas versões da lenda do Rei Artur que a representam dessas diversas formas. Com isso, todas essas denominações/descrições que a personagem recebeu são trazidas à tona, sendo uma delas inclusive confirmada explicitamente (M1: [...] *in truth I have come to be wise-woman* [...]). Como vimos em 2.3.1, para Geoffrey de Monmouth ela é uma donzela e uma *wise-woman*, dotada das artes da cura; para Robert de Boron ela é irmã de Artur e uma feiticeira; no Ciclo da Vulgata ela é a sedutora (amante); para Malory ela é a rainha má. Todas essas versões foram incorporadas em *As brumas de Avalon*, seja pela repetição do que já fora dito – já que Morgana é irmã de Artur, é feiticeira e torna-se rainha –, seja oferecendo uma nova visão – pois a Morgana de Bradley não é má e toma como amantes (não considerando o caso de Artur) homens por quem ela nutre sentimentos, não sendo movida apenas pela luxúria como retratada nos romances medievais. Bradley, pela voz da própria Morgana, "dialoga" com os textos anteriores e, ao longo da obra, "responde" a eles.

Como já observamos várias vezes, a intertextualidade mais marcante é com *Le Morte d'Artur* de Malory e, especificamente no trecho referente à morte de Artur e o transporte de seu corpo para Avalon, ela fica bastante clara e evidente. Eis a versão de Malory:

> Then Sir Bedivere took the king upon his back, and so went with him to that water side. And when they were at the water side, even fast by the bank hoved a little barge with many fair ladies in it, and among them all was a queen, and all they had black hoods, and all they wept and shrieked when they saw King Arthur. Now put me into the barge, said the king. And so he did softly; and there received him three queens with great mourning; and so they set them down, and in one of their laps King Arthur laid his head.
> And then that queen said: Ah, dear brother, why have ye tarried so long from me? alas, this wound on your head hath caught over-much cold. And so then they rowed from the land, and Sir Bedivere beheld all those ladies go from him. (MALORY, 1470, Book XXI, Chapter V)[73]

[73] Então Sir Bedivere tomou o rei nas costas e foi com ele para a beira do lago. E quando eles estavam ao lado da água, uma barca pequena com muitas senhoras belas dentro dela flutuou rapidamente junto à margem, e entre elas estava uma rainha, e todas elas tinham capuzes pretos, e todas choraram e gritaram quando viram o Rei

Já em *As brumas de Avalon* de Bradley, no fragmento de discurso M45, temos

> *As I went to the shore to summon the barge, it seemed to me that the little dark people were all around me and that I walked among them as the priestess I had been. I stood in the barge alone, and yet I knew there were others standing there with me, robed and crowned, Morgaine the Maiden, who had summoned Arthur to the running of the deer and the challenge of the King Stag, and Morgaine the Mother who had been torn asunder when Gwydion was born, and the Queen of North Wales, summoning the eclipse to send Accolon raging against Arthur, and the Dark Queen of Fairy... or was it the Deathcrone who stood at my side? And as the barge neared the shore, I heard the last of his followers cry, "Look – look, there, the barge with the four fair queens in the sunrise, the fairy barge of Avalon...."*
> *He lay there, his hair matted with blood, my Gwydion, my lover, my son ...* (BRADLEY, 2000, p.867)

Como se pode observar, Bradley utilizou a mesma imagem das quatro mulheres (chamadas por Malory de "rainhas") que transportam Artur na barca, mas deu-lhes outra dimensão: todas elas, vestidas e coroadas, são na verdade Morgana em suas diversas faces e papéis e representando as diversas fases de sua vida.

Essa intertextualidade com Malory, no entanto, torna-se, em nossa opinião, muitas vezes limitadora, especialmente no que se refere a certos aspectos da trama e, em especial, no reflexo que eles têm em termos do que discursivamente representam quanto às questões de gênero. Um exemplo disso é o casamento de Morgana com o rei Uriens: por meio de uma intriga armada por Guinevere ela é levada a crer que fora pedida em casamento pelo filho dele – por quem Morgana estava apaixonada – quando na verdade o pedido vinha do rei, muito mais velho que ela. Morgana já havia desafiado não só sua tia, Viviane, sacerdotisa poderosíssima, mas também os desígnios de Avalon, a quem Morgana jurara fidelidade, mostrando ser dotada de coragem e vontade própria. No entanto, na ocasião do pedido de casamento e mesmo após perceber que havia sido enganada, ela simplesmente aceita o fato, sem questionar, como se fosse uma donzela cujo destimo pode ser decidido por outros. Justamente ela, que abandonara tudo que era sua vida – Avalon, o culto à Deusa – pela mesma razão (ela havia sido usada por sua tia, Viviane, para gerar um rei que seria fiel a Avalon, Artur). Em outras palavras, diante da mesma situação, prevalece a trama escrita por Malory e não a luta pelo poder da mulher que aparece em outros momentos do texto de Bradley, estes obviamente livres das limitações da versão de Malory.

Artuur. Agora me ponha na barca, disse o rei. E assim ele fez suavemente, e ali ele recebeu três rainhas com grande pesar, e assim elas o deitaram, e o Rei Artur deitou sua cabeça sobre o colo de uma delas.
E então a rainha disse: Ah, querido irmão, por que permanecestes tanto tempo longe de mim? Ah, essa ferida em sua cabeça apanhou muito frio. E então elas remaram para longe da terra, e Sir Bedivere assistiu todas aquelas senhoras se afastarem dele. (MALORY,1987, p.289)

Como nos diz Rich (1972, p.18), "[r]e-visão – o ato de olhar para trás, de ver com novos olhos, de entrar em um texto antigo a partir de uma nova direção crítica – é para as mulheres mais do que um capítulo na história cultural; é um ato de sobrevivência". Dito de outra forma, se precisamos compreender não só os pressupostos que estão entranhados em nós para que possamos nos conhecer, mas também conhecer a escrita do passado de forma diferente da que sempre a conhecemos, além de não passar adiante certas tradições e sim quebrar seu controle sobre nós, torna-se questionável esse controle que o texto de Malory tem sobre o de Bradley. Isso torna-se ainda mais digno de nota se considerarmos as outras obras de ficção criadas por ela, nas quais se visualizam mundos onde grupos, valores e instituições silenciadas se tornam dominantes e valores socialmente reprimidos em nosso tempo alcançam hegemonia em um outro tempo e/ou espaço. Podemos dizer então que *As brumas de Avalon* é, em termos de intertextualidade, uma re-escritura da lenda arturiana, mas não necessariamente uma revisão, pois se encontra atrelada a um texto que, ainda que dê espaço ao feminino, vem de uma época, uma cultura e pensamento patriarcais.

Le Morte d'Artur não é, porém, o único texto que teve influência na escrita de *As brumas de Avalon.* No livro de Bradley pode-se perceber a presença de outras obras e autores, como por exemplo Dion Fortune e seu *Glastonbury: Avalon of the Heart* (publicado originalmente em 1930) e Starhawk, principalmente com *The Spiral Dance: a Rebirth of the Ancient Religion of the Great Goddess* (primeira edição em 1979). Com *Glastonbury: Avalon of the Heart* a intertextualidade se dá por meio das descrições da ilha de Avalon (FORTUNE, 1986, p.17-20), do monte Tor (*ibid*, p.51-56), do poço de água sagrada (*ibid*, p.7-12) e da lenda de José de Arimatéia e a sarça sagrada que ele plantara em Avalon/Glastonbury (*ibid*, p.30-34), todas apresentando uma semelhança perceptível com os mesmos pontos descritos por Bradley em *As brumas de Avalon*. Paxon (2001) confirma essa "inspiração" de Bradley em Fortune, dizendo claramente que ela "se baseou em *Avalon of the Heart*"[74]. Já com *The Spiral Dance* a intertextualidade está presente na espiritualidade, crenças e costumes das sacerdotisas de Avalon (STARHAWK, 1999, p.43-51; 70-77; 196-197), claramente embasadas na obra de Starhawk que, já na época de seu lançamento, tornou-se um sucesso de vendas entre os seguidores das diversas religiões da Nova Era.

Voltando nosso olhar agora para a *interdiscursividade*, o próprio Fairclough (2001, p.107) alerta que "os textos são produzidos de formas particulares em contextos sociais específicos". No caso de *As brumas de Avalon*, como já vimos, este foi produzido com a

[74] Diana Paxon era cunhada de Marion Zimmer Bradley e sua colaboradora, tendo escrito diversos romances da série Avalon em conjunto com ela.

intenção de ser uma reescritura da lenda do Rei Artur a partir de um ponto de vista feminino, tendo como personagens centrais as mulheres que conviviam no círculo mais próximo a ele. Considerando que Marion Zimmer Bradley ao escrevê-lo já era conhecida por suas obras de ficção científica feminista, é possível considerarmos como provável que a autora tivesse, entre as linhas que guiaram sua escrita, os parâmetros da crítica literária feminista. Além disso, como visto em 2.1, Bradley descrevia a si mesma como uma "neopagã" e suas crenças religiosas influenciaram o retrato de religião pagã pintado por ela em *As brumas de Avalon.*

Ao mesmo tempo, porém, ela teve como obra inspiradora *Le Morte d'Artur* de Malory, texto considerado antifeminista e que tem uma clara base cristã, o que cria um paradoxo com reflexos nos discursos presentes no texto do livro como um todo. Em várias passagens temos, em termos de propriedades interdiscursivas, um contraste entre as formações discursivas[75] pagã e cristã, como pode ser percebido em *his priests, who call the Great Goddess a demon* [...] e *Or else they clothe her in the blue robe of the Lady of Nazareth – who indeed had power in her way, too – and say that she was ever virgin* (BRADLEY, 2000, p.ix). No primeiro caso, temos de um lado o discurso pagão que adora a Grande Deusa e, de outro, o discurso cristão que a associa ao demônio. No segundo, o discurso pagão, que consegue aceitar alguns aspectos da cultura cristã – como o fato de a Virgem Maria ser, à sua maneira, dotada de poder – mas questiona outros (como a virgindade dela), em contraste com o discurso cristão, radical, que veste a deusa[76] (quando não a nega) e prega a virgindade da Senhora de Nazaré.

O conflito entre as formações discursivas é ainda mais claro quando, em outro trecho, Morgana diz, *the tale should be told as it was before the priests of the White Christ came to cover it all with their saints and legends* (BRADLEY, 2000, p.ix). Nas palavras dela, a história de Artur foi alterada pelos padres, "coberta com seus santos e lendas", e deve(ria) ser contada como era antes de isso ocorrer. Para Morgana – e, obviamente, para a autora – o discurso da religião pagã foi sufocado pelo do cristianismo no embate entre essas formações discursivas, e deve ter sua voz restaurada.

Ainda em relação à interdiscursividade, temos em *As brumas de Avalon* o contraste entre os discursos de base feminista e patriarcal, ligados às formações discursivas religiosas

---

[75] Adotamos um conceito de formação discursiva baseado em Foucault (1987, p.43), ou seja, o de que uma *formação discursiva* é um conjunto de enunciados no qual ocorre uma certa regularidade (em termos de uma ordem, correlações, posições e funcionamentos, transformações que se repetem) e que é convencionado com base em fatores sócio-históricos e ideológicos. Dentro de uma formação discursiva, há determinações quanto a como um enunciado é usado e que efeitos ele produz, como o discurso que ali se apresenta é controlado (qual é excluído, qual é beneficiado e prestigiado, etc) e toda uma coerência própria com base nessas determinações.

[76] As deusas pagãs são frequentemente representadas nuas e os padres costumavam vesti-las quando reaproveitavam imagens pagãs para cultos cristãos.

que acabamos de mencionar, e que têm enorme influência nas práticas sociais a serem observadas em detalhe mais adiante. A luta constante entre as duas religiões apresentadas por Bradley é um espelho do conflito da sociedade patriarcal *versus* a matriarcal de origem celta: é o cristianismo, representando a sociedade dominada pelos homens, contra o paganismo que representa o poder feminino sobre o mundo. No âmbito religioso, temos uma religião com um Deus único e masculino e outra cuja principal divindade era a Deusa-mãe. Já socialmente falando, o cristianismo é apresentado como opressor da mulher ao estabelecer uma série de regras de conduta (como a castidade, pureza e submissão), limitações (de poder e de formas de agir) e mesmo proibições em relação ao sexo feminino, enquanto que a religião da Deusa é retratada como permitindo à mulher viver em liberdade – tanto no sentido de escolhas de vida quanto no de liberdade de pensamento e comportamento – ao mesmo tempo em que lhe dá poder – no sentido mágico e no de poder de ação. Isso pode ser observado no fragmento de discurso M89:

> Gwenhyfar shrank, "No, it is unseemly for a woman to raise her voice before the Lord..."
> Morgaine chuckled. "You Christians are overfond of that word *unseemly*, especially when it relates to women," she said. "If music is evil, then it is evil for men as well; and if it is a good thing, should not women do all the good things they can do, to make up for their supposed sin at the beginning at the world?" (BRADLEY, 2000, p.288)

Essa tensão entre discursos é constante e permeia toda a narrativa em *As brumas de Avalon*. Podemos dizer que ela é o elemento central em torno do qual Marion Zimmer Bradley não só teceu sua trama, mas também construiu suas personagens – já que algumas delas, especialmente Morgana, se debatem em meio a dúvidas quanto aos caminhos que devem seguir.

O ponto principal, no entanto, é que ao longo do texto e especialmente por meio da tensão entre as formações discursivas religiosas a autora coloca em confronto posições conflitantes em relação às questões de gênero, pois ao mesmo tempo em que claramente defende a religião pagã e busca dar poder às mulheres por meio de suas personagens femininas, ela ainda apresenta – como veremos em nossa análise textual – passagens onde pode ser percebida a presença, ora claramente ora "entre brumas", de um pensamento de base hegemônica patriarcal nem sempre, no entanto, relacionado estritamente ao cristianismo. Em virtude da presença desse último tipo de enunciados, ocorre a circulação e a possível perpetuação de mitos relativos ao papel e poder da mulher, mas ambas são contrabalançadas

pela apresentação de novos conceitos e outras possibilidades para ela, com modelos alternativos sendo apresentados.

Esse movimento de tensão discursiva que se percebe em *As brumas de Avalon* é provavelmente um reflexo daquela presente nas práticas sociais da sociedade da época de sua escrita e publicação (os anos 80, com as conquistas femininas em contraste com o *backlash*). Além deste fato, some-se a ele o de a obra ser uma re-escritura da versão de Malory da lenda do rei Artur e estar, por essa razão, condicionada por ela – ainda que inegavelmente tente investir de poder as personagens femininas. Em última instância, podemos dizer que a interdiscursividade em *As brumas de Avalon*, juntamente com a tensão presente nela, constitui-se em mais do que um mero componente da prática discursiva: é um elemento de fundamental importância, já que apresenta uma clara influência das práticas sociais da época de sua escrita, sendo que os discursos ali circulantes podem, por sua vez, afetar as práticas sociais daqueles que lêem a obra.

Passando agora à questão da ***distribuição*** do texto e às *cadeias intertextuais,* consideramos que, por tratar-se de um livro, a distribuição de *As brumas de Avalon* é relativamente complexa, pois ele acaba por atingir diversos domínios, desde o particular ou privado (com um leitor individual que o adquire) até o institucional (pois, conforme pudemos verificar durante nosso estágio de doutorado-sanduíche na Universidade de Montreal, a obra é leitura obrigatória na disciplina *Sir Thomas Malory and the Arthurian Legend: From Medieval to Modern* do Departamento de Estudos Ingleses[77]). Além disso, existe a adaptação da obra para a TV, produzida em 2001, e, segundo Torregrossa (2000), pelo menos duas histórias[78] em uma revista em quadrinhos publicada em 1986 fortemente inspiradas em *As brumas de Avalon*, o que acarreta novos padrões de distribuição e, obviamente, de reprodução e transformação do texto, criando os elos da cadeia intertextual.

Apesar dessas derivações, não cremos ter havido por parte de Bradley uma antecipação desses outros circuitos de produção e consumo – entre os quais os mencionados acima – pelos quais sua obra passou, mesmo que o costume de adaptar obras literárias para a TV e quadrinhos já estivesse estabelecido na época da escrita de *As brumas de Avalon*. Por outro lado, não é de todo impossível que ao criar as imagens e os discursos relacionados às personagens de Morgana e Viviane a autora antecipasse as respostas e reações que poderiam

[77] Nesse caso, os/as alunos/as deveriam ler o texto de Bradley e, posteriormente, assistir a versão produzida para a TV a fim de debaterem as semelhanças e diferenças existentes entre a versão de Bradley e a de Malory.
[78] NEWELL, Mindy, Which Way the Witch? *The New Wave*, Guerneville, CA: Eclipse Comics, v.1, n. 7, p. 1-13, 16 set. 1986. e _____ . The Mists of Avalon. *The New Wave,* Guerneville, CA: Eclipse Comics, v. 1, n. 8, p.3-13, 30 set. 1986.

advir da parte de quem lesse, em especial porque, como já dissemos, seu público-alvo era uma platéia feminina. Dada a época da produção e publicação de *As brumas de Avalon*, mulheres que têm poder e que conseguem, pelo menos em Avalon e até certo ponto, tomar decisões sobre suas próprias vidas e têm "voz" – como Morgana, que em diversas passagens "toma" a voz do narrador e se dirige diretamente a quem lê – refletem o que leitoras ávidas das conquistas do feminismo da época gostariam de ler. É como nos diz Russ (1973a, p.4) (ver 1.4.3): as histórias que são escritas exprimem as atitudes, crenças, expectativas e, acima de tudo, os enredos que estão "no ar", já em circulação. Elas são incorporações dramáticas do que uma cultura acredita ser verdade – ou que gostaria que fosse verdade.

Finalmente, em relação ao ***consumo*** do texto, DuPlessis (1985, p.x) nos diz que uma narrativa é uma versão ou uma expressão especial de uma ideologia em que estão presentes representações pelas quais nós construímos e aceitamos valores e instituições. Assim, qualquer ficção expressa ideologia. Enredos românticos de diversos tipos e o destino das personagens femininas, por exemplo, expressam atitudes em relação à família, sexualidade e gênero. Showalter, por outro lado, como nos esclarece Moi (1991, p.4), define implicitamente uma efetiva escrita feminista como um trabalho que oferece uma poderosa expressão da experiência pessoal em uma estrutura social.

Assim, a julgar pelas obras de ficção científica de Bradley, podemos dizer – ainda que a própria autora negue a classificação – que sua escrita é feminista ao mostrar outras possibilidades e/ou realidades para as mulheres. *As brumas de Avalon* pode, então, ter sido escrita tendo uma proposta de "atiçar" as mulheres ao mostrar personagens femininas que são, ao final do dia, a força geradora dos acontecimentos da trama – e talvez seja essa a maior força do livro. Comparada, porém, com as obras de ficção científica da autora, é inevitável chegar-se à conclusão de que muito do potencial revolucionário presente nelas se perde em *As brumas de Avalon*. Por outro lado, não podemos deixar de levar em consideração que o gênero literário dessas outras obras de Bradley, a ficção científica, é um tipo que tradicionalmente não costuma fazer parte das preferências femininas em termos de leitura, portanto talvez não tenha sido lido por tantas mulheres quanto ela e todos/as que buscam uma reversão nas questões de poder hegemônico envolvendo gênero gostariam. Já *As brumas de Avalon*, ao encaixar-se no gênero literário da ficção fantasia – mas chamado popularmente de "romance", provavelmente por tratar-se de um livro destinado a um público feminino – com certeza atingiu a um número muito maior de leitoras e a(s) ideologia(s) ali presente(s), ainda que, como já dissemos, em conflito e tensão, com certeza chegaram até um número enorme de pessoas, principalmente mulheres. Assim, ainda que os mitos em relação à imagem, ao poder

e ao papel da mulher sejam repetidos na obra que analisamos, eles são ao mesmo tempo questionados, sendo que a *coerência* se dá somente no momento da leitura.

Isso ocorre devido ao fato de que, considerando as propriedades intertextuais e interdiscursivas do discurso relacionado a Viviane e Morgana, este pode encontrar tanto leituras conformistas – por parte de quem tem interesse em manter relações de poder hegemônico nas questões de gênero ou é incapaz de escapar a seu domínio – quanto outras, resistentes, que o vejam como uma possibilidade de ruptura destas, e em ambas leituras teremos uma *coerência*. Aqueles que vêem *As brumas de Avalon* como uma obra "feminista" somente porque a autora faz as personagens femininas serem o centro da trama, que vêem o assassinato de Viviane e o final solitário de Morgana como sendo eventos "normais" na história ou simplesmente ditados pelo "destino", consomem a obra como que de olhos embaçados pelas brumas do lago de Avalon. Essa é a leitura conformista, que não ultrapassa a superfície do texto, que vê no discurso apenas o que ele – para usar um termo popular – "literalmente" diz. Para essa pessoa, porém, essa é uma leitura coerente dentro dos princípios que regem as formações discursivas nas quais ele/ela se insere.

Paradoxalmente, aquelas pessoas que vêem o discurso relacionado a Viviane e Morgana como uma reiteração de mitos relativos à imagem, ao poder e ao papel da mulher disfarçados sob um manto de originalidade e inovação por serem elas e não os Cavaleiros da Távola Redonda os heróis da história também estão fazendo uma leitura coerente dentro, é claro, de outras formações discursivas, diversas das anteriores mas nem por isso menos significativas. Muito pelo contrário, justamente por ser uma leitura resistente ao padrão estabelecido, por tentar desmascará-lo e romper com ele visando uma mudança social, ela justifica seu valor.

Essa ambivalência de interpretações obviamente resulta de um trabalho inferencial requerido da parte de quem lê o texto. Nos dias de hoje existem trabalhos que observam e questionam o discurso presente em obras literárias – entre eles este que ora apresentamos – e que demonstram que as possibilidades de leitura não se atêm àquelas ditadas pelos discursos dominantes (ou dominadores). Muito pelo contrário, aqueles que lêem – e nos interessa especialmente quem que lê fenômenos de venda (*best-sellers*) como *As brumas de Avalon* – têm agora várias e diversas possibilidades de se construírem como sujeitos – e em especial no que se refere às questões de gênero –, já que os discursos por meio dos quais essa edificação se faz têm muito mais liberdade de circulação e uma penetração bem maior do que tinham há décadas atrás, quando a obra foi escrita. Os mitos ainda existem, permanecem esgueirando-se

nas entrelinhas e ocultos pelas brumas do "natural" e do "normal", mas definitivamente a possibilidade de virem a ser desmascarados e contestados é real e cada vez mais frequente.

3.2.2 Práticas sociais

Passando então às práticas sociais envolvidas na produção de um discurso específico, sabemos que estas se encontram na base da constituição dos trabalhos de interpretação[79] de um texto. São elas que, ao refletirem o comportamento da sociedade de determinada época e interagirem com as práticas discursivas, fazem com que certas leituras sejam possíveis e outras não. No caso do discurso relacionado a Viviane e Morgana e os mitos que acreditamos estarem presentes nele, as práticas sociais assumem enorme importância, já que os mitos – conforme visto em 1.3 – são um modo de significação revestido justamente de um uso social.

Na matriz social do discurso relacionado às personagens em questão temos a influência das ações, relações e estruturas sociais hegemônicas vigentes entre as décadas de 1930 (a infância de Marion Zimmer Bradley) e 1980 (época da publicação de *As brumas da Avalon*), pois acreditamos que a experiência de vida da autora certamente se fez presente na composição da obra. Ao longo do tempo, a sociedade atribuiu diversas imagens, poderes e papéis às mulheres e elas passaram pelos mais variados *status*, cada um deles refletindo as condições pelas quais passava essa mesma sociedade. O discurso, da mesma forma que os mitos de gênero relativos à mulher, variou conforme a necessidade e os interesses do poder hegemônico em vigor em cada época, modificando-se em uma espécie de espiral que fez a mulher ir de dona-de-casa e mãe a trabalhadora (anos 30 a 40), de volta a rainha do lar (anos 50) e por fim novamente trabalhadora, porém com muito mais independência (anos 60-80) (ver 1.4.2), ainda que alguns mitos, como o da feminilidade ligado à beleza, tenham permanecido mais ou menos intocados.

Em relação a Viviane e Morgana, isso se reflete, por exemplo no fato de suas descrições físicas não se encaixarem no padrão de beleza tradicional da heroína literária e do modelo da mulher feminina. Elas não são brancas, delicadas, incólumes e douradas como Guinevere, o modelo clássico: elas são descritas como "morenas", "escuras" e "feias",

[79] Fairclough (2001) sugere que a ordem de análise dos diversos itens seja uma sequência progressiva, partindo da análise das práticas discursivas, passando à análise do texto, até chegarmos à análise da prática social do qual o discurso é uma parte (ver 3.1). No entanto, as práticas discursivas influenciam as práticas sociais e as práticas dos membros de uma sociedade, por sua vez, acabam por moldar ou mesmo reformular as práticas discursivas, numa relação de interação contínua. Por essa razão, apesar de durante nosso trabalho de análise termos seguido a sequência proposta pelo teórico, para efeito da apresentação de nossas reflexões alteraremos essa ordem para seguirmos a linha de pensamento que vínhamos desenvolvendo.

tornando-se belas apenas quando fazem uso de seus poderes mágicos. O fato de termos aqui mitos como o da beleza associada à feminilidade (ver 1.4.1) e o da mulher como fazedora do uso de magia para ter poder é um sinal da presença de uma prática social de base evidentemente hegemônica (ou seja, masculina), pois, como elas não se encaixam no padrão de comportamento esperado delas – recatadas, tementes ao Deus cristão e submissas aos homens –, mas muito pelo contrário são independentes, ativas e poderosas, elas precisam ser retratadas negativamente. Por outro lado, o fato de elas efetivamente terem poder – mágico e de ação – é um contraponto que sinaliza uma prática social que busca investir a mulher de poder, a qual tem uma base feminista, de resistência. No entanto, retomando novamente a questão do mito da beleza na mulher como parte de sua feminilidade, tanto Morgana quanto Viviane são vividamente conscientes dele, como pode ser visto em M8:

> [Viviane] thought, with a flicker of relief, *No, she is not beautiful*, then wondered why it should matter to her. No doubt Morgaine, like all young women, even a priestess vowed lifelong to the service of the Goddess, would prefer to be beautiful, and was intensely unhappy because she was not. She thought, with a slight curl of her lip, *When you are my age, my girl, it will not matter whether or no you are beautiful, for everyone you know will believe that you are a great beauty whenever you wish them to believe it; and when you do not, you can sit back and pretend to be a simple old woman long past such thoughts*. (BRADLEY, 2000, p. 138-139)

Viviane sabe que, independente de o modo de pensar das sacerdotisas de Avalon ser diferente daquele do mundo fora de lá, as mulheres – seja por uma questão de apreciação estética, seja por submissão ao mito da beleza e feminilidade – preocupam-se com sua aparência e chegam a ser infelizes por conta dela. Entretanto, ela sabe também que a beleza não é essencial e que, apesar do mito, chegará um momento em que essa mesma beleza tão valorizada fará pouca (ou nenhuma) diferença para Morgana ou para qualquer mulher. A mesma idéia é repetida em um diálogo entre Morgana, sua tia Morgause e sua mãe Igraine, como se vê em V24:

> [Morgaine] said coldly, "I think Viviane very beautiful."
> Morgause snickered. "It is easy to see you have been reared in Avalon, which is even more isolated than most nunneries. I do not think you know what men desire for beauty in a woman."
> "Come now," said Igraine soothingly, "there are virtues other than beauty. This Lancelet has his mother's eyes, and no one has ever denied that Viviane's eyes are beautiful; Viviane has so much charm that no one knows or cares whether or no she is beautiful, only that she has pleased them with her beautiful eyes and her fine voice. Beauty is not only in queenly stature and a fair complexion and golden curls, Morgause."

> Morgause said, "Ah, you too are unworldly, Igraine. You are a queen, and everyone thinks a queen is beautiful. And you were married to the man you loved well. Most of us are not so fortunate, and it's a comfort to know that other men admire one's beauty. If you had lived all your life with old Gorlois, you too would be glad of your fair face and beautiful hair, and take pains to outshine those women who have nothing but charm and nice eyes and a sweet voice. Men are like babies - they see only the first thing they want, a full breast -" (BRADLEY, 2000, p.216-217)

Neste trecho, dois discursos aparecem nas falas de Igraine e Morgause: respectivamente, um que vai contra a prática social dominante de valorização da beleza sobre outras qualidades ou virtudes e outro que a reafirma. Apesar de a fala de encerramento do debate ser de Morgause – o que dá ao discurso hegemônico e à prática social dominante "a última palavra" –, as duas práticas, paradoxais, são apresentadas a quem lê, cabendo a quem lê decidir à qual se afilia, e verifica-se, mais uma vez, a presença da tensão que já havia sido observada nas práticas discursivas que figuram no texto.

Ainda em relação à aparência das personagens, as roupas de Viviane merecem destaque em várias passagens por ela vestir-se "como um homem" quando em viagem, rompendo com a prática social da divisão de vestimentas em roupas "masculinas" e "femininas" que desde tempos imemoriais serve não só para identificar como para discriminar o gênero: V1 – *the only woman among them,* [...], *wearing a man's tunic and woolen breeches, and muffled in cloaks and shawls*; V3 – *In her loose tunic with its wrapped belt, a knife sheathed at her waist, and bulky woolen breeches, legs wrapped with thick leggings* […]; V6 – *Viviane had taken off the breeches she wore for riding* […]; V12 – […] *she had not even had time to remove her cloak or the men's breeches she wore for riding* […]; V25 – […] *When my sister Viviane went on her travels, she used to wear men's breeches*. Apenas ao final, em idade mais avançada, Viviane abandona o costume: V30 – *And Viviane rode no longer in boots and breeches like a man, traveling at speed, a law unto herself*[80]. Note-se que em quase todos os casos é salientado o fato de que são roupas *de homem*, portanto fica explícito que Viviane vai ousada e declaradamente contra a prática das roupas como definidoras de gênero, em uma atitude de desafio às convenções e padrões hegemônicos não só da época medieval, mas mesmo de períodos posteriores. Basta ver que ainda hoje há uma crítica velada às mulheres que usam um figurino masculinizado (como as executivas que vestem calças e não saias), lugares que exigem das mulheres o uso de saias (a primeira vez que uma ministra do Supremo Tribunal Federal brasileiro usou calças em uma sessão foi em

[80] E Viviane [não mais]* montava de calças e botas, como um homem, viajando rapidamente, indiferente aos outros. (p.17; v.3) *não consta na tradução para o português

2006)[81] e uma insistência por parte da mídia de que a feminilidade no vestir define a mulher como tal.

Em raras ocasiões, porém, a vestimenta de sacerdotisa de Viviane é mencionada, como em V6 – […] *and put on a loose gown of undyed wool, V8 – Viviane, in her pale robe of undyed wool* […] e V19 – *Viviane wore her simple robe of undyed wool with a hood tied over her hair*, além de duas menções a vestes mais ricas, em V11 – *For she was robed as richly as Igraine, or any of the queens of the North* e V13 – […] *and she put on a green gown*. Com isso, percebe-se que, mesmo que seja dada uma enorme importância à quebra do paradigma de que roupas são destinadas a que sexo, a condenação a isso não encontra apoio por parte da autora em seu texto. Muito pelo contrário, em V25 Igraine defende o costume da irmã de viajar em roupas de homem devido à praticidade que isso oferece e, dessa maneira, ainda que outras personagens questionem tal prática mantendo com isso o discurso hegemônico presente – em especial por ser tão colocado em evidência que são "*men's clothes*", inadequadas, portanto, para uma mulher – o fato de a atitude da sacerdotisa ser defendida é digno de nota, pois mais uma vez práticas sociais de resistência ao padrão estabelecido são oferecidas – e nesse caso apoiadas – como alternativas.

Morgana, por outro lado, se atém ao que dita o discurso hegemônico e aparece sempre em vestidos. Começando pelas vestimentas de Avalon, Morgana faz uso da simplicidade para não chamar a atenção – e a consequente desaprovação – para o fato de ser sacerdotisa, estratégia que ela mesma descreve em M2:

> *In spite of the tales that are told, I never knew much about their priests and never wore the black of one of their slave-nuns. If those at Arthur's court at Camelot chose to think me so when I came there (since I always wore the dark robes of the Great Mother in her guise as wisewoman), I did not undeceive them.* (BRADLEY, 2000, p. ix-x)

Sua aparência como sacerdotisa, da mesma forma como ocorre com Viviane, é mencionada e descrita em algumas passagens, como em M8 – *Her dark hair was plaited down the back of her neck and wrapped with a deerskin thong and she wore a dark-dyed blue dress and deerskin overtunic of any priestess* e M16 – *the blue robes of an Avalon priestess and the spotted deerskin overtunic*. Em comparação, as descrições das roupas de Morgana quando está em Tintagel ou na corte de Artur – portanto sob as determinações do discurso

[81] Cf. RAMOS, Rafael. Juíza não usa mais saia. *Jornal Primeira Hora.* Rio de Janeiro, 16 mar. 2007. Editoriais – Política. Disponível em: <http://www.jornalprimeirahora.com.br/noticia/11107/Juiza-nao-usa-mais-saia> Acesso em: 03 jan. 2011.

hegemônico que incita e cobra a feminilidade e vaidade na mulher – são mais detalhadas e frequentes. Neste sentido, temos M4 – *a holiday dress, dyed saffron*, M7 – *a dark and plain* […] *gown of the finest stuff* [*and*] *the headcloth embroidered linen*, M16 – *a dress of black wool, with linen underdress in white, and a white veil over her braided hair*, M20 – *a fine-spun gown of dark blue wool, very plain, but colored ribbons were braided into her dark hair, which was looped about her ears and fastened with a gold pin*, M26 – *a dark-red gown, her hair braided with crimson silk ribbons; she had dressed well for the festival and looked alive and glowing* e M37 – *Morgaine's dress was a simple dark wool, and she wore no ornament but a silver torque about her throat and some kind of silver bracelet about her arms.*

No entanto, nem por isso ela está livre das avaliações e críticas do discurso patriarcal, sendo julgada e condenada, por exemplo, pela cor de sua roupa. Isso pode ser observado nas reflexões de Guinevere, em M28: *Morgaine, she noticed, had put off the bright gown she had worn that morning and was wearing dark sober stuff like a nun's. She looked not so much like a harlot, now, without her bright ribbons*. Mesmo que a crítica tenha raízes no ciúme e inveja de Guinevere em relação a Morgana e seja motivada principalmente porque o comportamento independente desta última entra em confronto com as práticas sociais da época, o fato de a sacerdotisa ser condenada por ter usado um vestido colorido, sendo inclusive chamada de "meretriz" (*harlot*), ilustra como é tênue a linha entre o que é ou não apropriado para uma mulher em termos de vestimentas – vestidos são apropriados (e até mesmo *de rigueur*), mas se forem de cores vibrantes, não. O fato de Morgana ter trocado as roupas coloridas e as fitas que a adornavam por uma roupa escura e sóbria e isto merecer menção dentro da narrativa demonstra que, em contraste com o caso de Viviane em que práticas sociais de resistência ao padrão estabelecido são oferecidas, circula também o discurso hegemônico, condenando as práticas "subversivas" e mostrando o modelo a ser seguido.

Morgana em mais de uma ocasião na trama segue os ditames de outros em relação à sua aparência, como por exemplo em M185, quando se rende à vontade do marido Uriens que quer que ela use jóias:

> […] Uriens liked to see her decked out in jewels befitting a queen.
> *Some kings kill their prisoners of state, or enslave them in their mines; if it pleases the King of North Wales to hang his with jewels and parade her forth at his side, and call her queen, why not?* (BRADLEY, 2000, p.570)

No entanto, no momento em que Morgana decide voltar para Avalon – saindo, portanto, do perímetro dentro do qual o poder patriarcal é hegemônico e indo para um local onde o poder da mulher não só de decisão, mas em geral, é reconhecido e respeitado – ela abandona tudo e se veste com simplicidade, como vemos em M39: *wrapping herself in her plainest dark robe, not unlike the dress of a priestess* [...] *she took the plainest cloak she could find – not her own, embroidered with gold thread and precious stones, but a servant's rough hooded wrap*. Aqui, mais do que simplesmente abandonar os vestidos luxuosos e as jóias por estar retornando à simplicidade e austeridade de Avalon, Morgana deixa para trás itens que representam o controle do discurso hegemônico sobre práticas sociais tão corriqueiras como por exemplo o que se veste, e podemos vislumbrar o discurso de base feminista acenando com a alternativa de que o poder de decisão sobre este e outros assuntos está nas mãos das próprias mulheres.

Em relação à questão do poder, é interessante verificar que ambas, Viviane e Morgana, são dotadas tanto de poder mágico, quanto de poder de ação e de autoridade. Em relação ao primeiro, o poder mágico, este tem uma associação histórica com a mulher no sentido de compartilhar com ela o fato de ser um mistério para os homens, que, em termos de práticas sociais, acabaram por rotular ambos poder mágico e mulher como demoníacos ou, no mínimo, perigosos e/ou maléficos (ver também 1.4.3). Em *As brumas de Avalon* – coincidentemente ou não escrito por uma mulher – o poder mágico é apresentado como ligado ao bem e ao sagrado, ainda que ao longo da narrativa a visão tradicional (poder mágico = mal) também seja mostrada. Além disso, ele é decisivo em vários momentos da história – ou melhor, um poder ligado ao *feminino*, é decisivo –, sendo um exemplo disso o fato de que Artur só é assassinado por Mordred porque não possui mais a bainha encantada que Morgana fizera para ele e que o impedia de ser ferido gravemente.

Em relação ao poder de ação e autoridade temos a presença de práticas sociais não só medievais, já que é essa a época em que se passa a história, mas também das décadas envolvidas na produção de *As Bumas de Avalon*, aquelas que envolvem não só a escrita da obra mas também a vida da autora. Por exemplo, temos a seguir em M53 a prática social da necessidade de uma mulher pedir permissão a um homem que tem – ou teria – autoridade sobre ela para ir a algum lugar. No caso em questão, trata-se de um rei e uma época medieval, mas mesmo em épocas muito posteriores como as décadas de 1930 ou 1940, muitas mulheres necessitavam pedir permissão ao pai ou marido para ir a algum lugar.

> "You will return to Avalon with me, will you not, dear child?"
> "If Arthur will let me go ... "
> "Morgaine, you are a priestess of Avalon, and you need not ask leave, even of the High King, to come and go as it pleases you." (BRADLEY, 2000, p.494)

Como se pode ver, Morgana, por ser sacerdotisa de Avalon, um local onde outras regras de conduta e outras formas de pensar vigoravam – quer dizer, as mulheres tinham domínio sobre suas próprias vidas e não se submetiam às ordens de nenhum poder exceto o da Deusa – estava livre da obrigação de pedir permissão para ir e vir. Por meio desse recurso, Bradley apresenta ao mesmo tempo práticas sociais contrastantes, já que na pressuposição de Morgana de que teria de pedir autorização está presente uma prática característica de tempos passados e de base patriarcal, enquanto que na resposta de Viviane se vê outra, de tempos modernos e base feminista, a de que a mulher é livre para tomar a decisão. É interessante notar, porém, que a presença da *pressuposição* da necessidade da autorização por parte de Morgana pode ser interpretada de duas formas, indicando duas práticas sociais diferentes: uma é o/a leitor/a achar a pressuposição de Morgana natural não devido à época da trama, mas independente dela, em uma leitura coerente com uma posição-leitor alinhada com o poder hegemônico. A outra é a da leitura resistente, que questiona não só o modo de pensar de Morgana neste caso, mas também a necessidade de uma mulher pedir permissão para ir a um lugar, ainda que em tempos medievais. De qualquer forma, a ocorrência de uma leitura como a primeira, considerando o pedido de permissão "normal" nos dias de hoje, demonstra que a questão da submissão *versus* a independência da mulher ainda circula entre nós.

Já em outra passagem, M71, o poder de Morgana como sacerdotisa de Avalon é tão grande que ela desafia a autoridade do próprio rei,

> "Sister or no, do not presume to give orders to the King of all Britain."
> "I do not speak to my brother," she retorted, "but to the King! Avalon set you on the throne, Arthur, Avalon gave you that sword you have misused, and in the name of Avalon I now call on you to render it back again to the Holy Regalia!" (BRADLEY, 2000, p.717)

Aqui claramente se percebe uma prática social que não condiz em absoluto com o que seria de se esperar – partindo de um ponto de vista hegemônico, obviamente. Uma mulher que enfrenta um rei – ou um homem – de igual para igual, sem intimidar-se, vai contra o considerado "usual" ou "normal" – ou seja, o naturalizado – dentro das sociedades de todas as épocas que estamos considerando. Com isso, Bradley constrói um confronto, tanto literalmente, nessa passagem da obra, quanto discursivamente e em termos de práticas sociais.

E, ainda que na sequência da cena o conflito se resolva parcialmente, por ocasião da leitura da obra tal resolução só se dará quando quem lê assumir a sua posição-leitor, tomando partido quanto a quem de fato tem autoridade ali em função da formação discursiva a que se afilia, mantendo-se dessa forma a tensão discursiva sempre presente.

Existem, no entanto, outros momentos no texto em que esse poder de ação e essa liberdade de agir por parte da mulher são criticados, e surgem então práticas sociais claramente embasadas em mitos relacionados ao poder e papel da mulher, como se pode perceber em M59,

> [...] She saw Morgaine far down the table, laughing and talking with a man she did not recognize, save that he had the serpents of Avalon around his wrist; would she practice her priestess-harlotries to seduce him too, as she had seduced Lancelet before him, and the Merlin? Morgaine's whorish ways were so great, she could not let any man slip beyond her grasp. (BRADLEY, 2000, p.561)

Vemos aqui, nas reflexões de Guinevere – por sinal, uma *mulher* – práticas sociais de condenação do comportamento de Morgana, características de incontáveis épocas e presentes, por exemplo, na do *backlash* da década de 80, ou seja, a mulher que não é recatada e obediente, mas sim independente e espontânea, é considerada "depravada".

Outro exemplo do poder dado às mulheres em *As brumas de Avalon* é quando em V87 Viviane diz a respeito de Arutr:

> "[…] We set him on Uther's throne, we can bring him down if we must, and all the more readily if there is one of the old royal line of Avalon, a son of the Goddess, to take his place. Arthur is a good king, I would be reluctant to make such threats; but if I must, I will-the Goddess orders my actions." (BRADLEY, 2000, p.492)

We, neste caso, refere-se não só a Merlin e a Viviane, mas também a Avalon, uma ilha governada por mulheres e seguidora de uma religião matriarcal. Com isso, a própria Viviane apresenta uma prática social fora dos padrões usuais: foram as mulheres e seu poder que colocaram Artur no trono – ou seja, lhe deram poder – e são elas que podem tirar-lhe o trono e, consequentemente, seu poder.

Por fim, é importante perceber que todas as práticas sociais relacionadas a Avalon – o poder, a liberdade e a autoridade concedidos às mulheres – eram reconhecidas e válidas lá, na ilha, e também fora dela, no mundo, porém apenas enquanto os costumes pagãos vigoraram. A partir do momento em que o cristianismo assumiu o controle, essas práticas sociais foram

suplantadas por outras, de base patriarcal. É óbvio que Bradley não poderia fugir desse desfecho em vista das limitações históricas – não havia como ela simplesmente ignorar a tomada do controle religioso por parte do cristianismo –, mas as implicações discursivas do fato de que o poder e a liberdade femininos foram expulsos e "se perderam nas brumas" por força de uma religião e um poder patriarcais é algo que não pode deixar de ser salientado, já que isso configura uma vitória justamente das práticas sociais hegemônicas.

Finalmente, quanto ao papel da mulher representado pelo discurso relacionado a Viviane e Morgana, ambas personagens rompem com os padrões determinados pelo modo de pensar hegemônico, apesar de Morgana por vezes – e estranhamente – submeter-se a eles. Observando primeiramente Viviane, esta é quem mais claramente foge do padrão, dedicando-se integralmente a governar Avalon e servir à Deusa e seus interesses. Ela abdica, por exemplo, do papel "feminino" de mãe, tanto que seus filhos Lancelot e Balan são criados por outras mulheres, e mesmo nos momentos em que pesa suas escolhas, seus arrependimentos são mais os de um ser humano do que relacionados a um papel esperado dela e não cumprido, como se pode ver em V50,

> *What I envy her is the love she has known ... . I have no daughters, my sons are strangers and alien to me ... . I have never loved, she thought. Nor have I known what it is to be loved. Fear, awe, reverence ... these have been given me. Never love. And there are times when I think I would give it all for one look from any human being such as Uther gave Igraine at their wedding.* (BRADLEY, 2000, p.165)

Outros papéis considerados "femininos" pelo discurso hegemônico, como o cumprimento de tarefas domésticas, são desempenhados por ela apenas quando necessário, já que como Senhora do Lago as outras sacerdotisas eram encarregadas de servi-la. Já o papel de cuidar de outros, utilizando as artes da cura com ervas que conhecia por ser sacerdotisa de Avalon, ela desempenha não só por fazer parte de suas funções de sacerdotisa, mas por uma questão de solidariedade, como quando ajudou primeiramente a curar e, posteriormente, a acabar com o sofrimento da mãe adotiva de seu filho Balan.

O papel de Viviane é declarado por ela mesma como sendo o de, além de governar Avalon e cumprir as obrigações de Senhora do Lago, manter a Grã-Bretanha a salvo do cristianismo, já que a tomada de controle por parte dele significaria o fim da religião da Deusa e o respeito à terra e à natureza ligados a ela, como se pode ver em V51: "*What I have done*," *she thought*, "*I have done to save this land and its people from rapine and destruction, a reversion to barbarism, a sacking greater than Rome suffered from of the Goths*.[...]". A

capacidade de Viviane de atuar como chefe de Estado – e ao mesmo tempo a de uma *mulher* fazê-lo – é reforçada por Igraine, mãe de Morgana e irmã de Viviane em V61:

> "Do you truly think that women know nothing of state matters?" she asked. "My sister Viviane, like my mother before her, is the Lady of Avalon. King Leodegranz, and other kings, came often to consult with her about the fate of Britain." (BRADLEY, 2000, p.45),

Vemos então que Viviane tinha como prioridade um papel que não se encaixa no padrão daquele esperado de uma mulher: o de controlar o destino daquela terra. Ela chega inclusive a considerar a possibilidade de efetivamente governá-la, como em V43,

> "Test me." Her gaze was unflinching. This time he did not lower his eyes from her; he was angry enough to meet her stare equally, and she thought, *Goddess! Had I been ten years younger, how this man and I could have ruled!* In all her life she had known but one or two men who were her equal in strength; but Uther was an antagonist worthy of her steel. (BRADLEY, 2000, p.128)

Assim, em termos de práticas sociais Viviane representa uma contestação dos mitos relativos ao papel da mulher, já que circula na esfera pública (enquanto que o mito do papel da mulher diz que o lugar dela é "em casa", ou seja, seu espaço é a esfera privada) e, em um mundo masculino, ela assume papéis tradicionalmente reservados aos homens, como o de governar. Entretanto, ela paga um preço por isso, pois ao enfrentar Artur cobrando dele as promessas feitas a Avalon de proteger a religião da Deusa, ela é morta. É claro que a justificativa de Balin para assassinar Viviane é a de que ela teria matado a mãe dele, mas o fato de que ele comete o crime *exatamente* quando Viviane confronta Artur, no meio de uma festa em Camelot e diante de toda a corte e de todos os outros Cavaleiros da Távola Redonda, quando poderia tê-lo feito em muitas outras ocasiões e sem tanto alarde, é deveras significativo. Discursivamente, seu ato nos diz que uma mulher que ergue a voz contra ou enfrenta um homem, que se ergue investida de poder, deve ser silenciada e punida, obviamente não com a morte como nos tempos medievais, mas de alguma forma socialmente aceitável em tempos modernos ou pós-modernos. Em narrativas, quando uma personagem escolhe por si própria se afastar de seus papéis, a morte reforça as restrições impostas sobre o comportamento feminino. Ela é a segunda linha de defesa para a contenção da revolta ou risco feminino, é o preço "esperado" para a crítica feminina e ocorre como o pagamento pela desestabilização feita pela personagem do limitado equilíbrio do comportamento feminino tido como "respeitável" dentro das práticas sociais hegemônicas.

Morgana, por outro lado, reflete nas práticas sociais associadas a ela a tensão discursiva já mencionada anteriormente. Se por um lado ela é versada nas artes clericais (sabe ler e escrever) que, na época, eram atributos masculinos, ela também domina as artes domésticas, fatos valorizados em M160 por Guinevere – uma personagem que, apesar de mulher, se alinha ao poder hegemônico patriarcal:

> Morgaine knew so much, and she herself was so unlearned – she could do no more than write her name and read a little in her Gospel book. While Morgaine was skilled in all the clerky arts, she could read and write, and yes, she knew the housewifely arts too – she could spin and weave and do fine embroideries, and dying and brewing, yes, and herb lore and magic as well. (BRADLEY, 2000, p.440)

Já em M164, Morgana demonstra aceitar o papel doméstico associado à mulher, mas justifica essa aceitação como sendo uma forma de fuga de seus problemas:

> Morgaine said to Elaine, "and I must be off as well. I have much to do if there is to be a great feast in only three days!"
> "Sir Cai will see to all that," Elaine remonstrated.
> "Aye, he will see to the feeding and housing of the multitudes," said Morgaine cheerfully, "but it is I must provide flowers for the hall, and see to the polishing of the silver cups, and it is likely I must make the almond cakes and sweets too […]"
> And indeed Morgaine was glad to have so much to do for the three days of feasting; it took her mind away from the dread and terror of her dream. (BRADLEY, 2000, p.475-476)

O papel de esposa e mãe, por outro lado, Morgana abertamente recusa em M88, em uma demonstração de uma prática social que está, ao mesmo tempo, em conformidade e em contradição com o modo de pensar hegemônico da época da trama. Em conformidade porque Morgana recusa a oferta de Artur de buscar um marido para ela alegando estar feliz em Avalon, ou seja, está feliz como sacerdotisa, uma espécie de versão pagã de uma freira, e a dedicação à vida religiosa como se sabe se enquadra dentre as práticas sociais aceitas naquela época para mulheres que não se casavam. Já quanto a estar em contradição com as práticas sociais hegemônicas, isso ocorre justamente por ela recusar a oferta de Artur, tanto que o comentário deste ao final – o de que Sua Excelência Reverendíssima iria por conta disso considerar as mulheres de Avalon feiticeiras ou harpias – confirma o fato.

> "[…] And what of you, Morgaine? Shall I find you a husband, or will you be one of my queen's ladies-in-waiting? Who should be higher in the kingdom than the daughter of my mother?"

> Morgaine found her voice. "My lord and king, I am content in Avalon. Pray don't trouble yourself with finding me a husband." *Not even*, she thought fiercely, *not even if I am with child! Not even then!*
> "So be it, sister, though I doubt not. His Holiness will have something to say about it - he will have it that the women of Avalon are evil sorceresses or harpies, all." (BRADLEY, 2000, p.219)

A pressão para manter as práticas sociais hegêmonicas é tão grande que mesmo Morgana acaba por "conformar-se" a elas, como podemos verificar em M90:

> [Balin's] eyes dwelt on her with kindly concern. "You too are well past the age when Arthur should give you to some man."
> And why should it be for the King to give me, as if I were one of his horses or dogs? Morgaine wondered, but shrugged; she had lived long in Avalon, she forgot at times that the Romans had made this the common law, that women were the chattels of their menfolk. *The world had changed and there was no point in rebelling against what could not be altered.* (BRADLEY, 2000, p.312 – *grifo nosso*)

O fato de Morgana resignar-se com "*what could not be altered*" chama a atenção por ela, no momento em que diz isso, já ter se rebelado contra os desígnios da Deusa e contra a vontade de Avalon, abandonando-os, enquanto que as determinações humanas, as práticas sociais dos romanos – uma cultura notoriamente patriarcal –, que fazem da mulher uma propriedade no mesmo nível de cães e cavalos, são acatadas por ela passivamente. Esse tipo de prática social de condescendência ou complacência que Lerner (1986, p.234) chama de "subordinação da mulher", é, segundo a autora, uma espécie de tática de aceitação voluntária do *status* de dominado/a em troca de proteção e privilégio, uma condição que caracteriza muito a experiência da mulher ao longo da história. Morgana, aqui, aparentemente escolhe a opção mais confortável, a da subordinação da mulher ao invés da rebelião contra uma força inexorável, a do poder hegemônico patriarcal, seguindo a prática de muitas mulheres não só de seu tempo, mas de outros anteriores e mesmo posteriores. O que nos intriga é a alternância de posições, a contradição que Morgana personifica: ora ela se rebela – contra ter de submeter-se, contra ter que se casar, contra Avalon – e ora ela se conforma a esses mesmos ditames. É certo que a possibilidade de mudança da opinião está à disposição de todo ser humano, mas na personagem em questão, cremos que vai além disso, pois, como já observado anteriormente, é um reflexo da tensão discursiva presente na obra e, em última instância, na sociedade da época da trama assim como na atual.

Nos dias de hoje, entretanto, a recusa de Morgana à oferta de Artur em M88 ainda vai contra o padrão das práticas sociais hegemônicas, pois se espera que uma mulher "case e

constitua família". No entanto, ao mesmo tempo dentre as práticas sociais existentes hoje para as mulheres existe a opção de escolher não se casar, e não necessariamente ligada a uma opção religiosa. A questão aqui é, novamente, como quem lê avalia a escolha feita por Morgana: se a respeita ou critica.

Ainda em relação ao problema de casar-se ou não, tempos mais tarde, após ser maliciosamente levada a crer que havia sido pedida em casamento por um jovem por quem estava apaixonada, Morgana acaba se casando com o rei Uriens, muitos anos mais velho que ela. É neste ponto que surge então outro dos grandes conflitos discursivos refletidos nas práticas sociais presentes em *As brumas de Avalon.* É certo que Morgana não poderia, no momento em que seu casamento com o rei Uriens fora anunciado, bem em meio às festividades de Pentecostes, ter dito que havia ocorrido um engano. No entanto, após a festa, ela poderia dizer que havia voltado atrás e desfazer o compromisso – mas então Bradley teria que mudar a história original, o que já vimos que ela optou por não fazer –, ou pelo menos ter se rebelado intimamente – o que seria perfeitamente possível para a autora fazer. No entanto, isso não ocorre. Morgana simplesmente se deixa levar pelos acontecimentos e, como podemos ver em M269, no momento em que se prepara para o casamento, Morgana simplesmente acata o que lhe determinam, tornando-se uma espécie de fantoche: "*Gwenhwyfar reminded me that Uriens would expect to see his wife finely dressed as befitted a queen, and I shrugged and let her deck me out like a child's doll*". Bradley poderia neste ponto ter utilizado as reflexões de Morgana como a que acabamos de apresentar para mostrar sua inconformidade com a situação, mas o que ocorre é o contrário. Ela se cala, não protesta nem para si mesma, o que mais uma vez nos leva a questionar até que ponto as práticas sociais de base feminista são realmente colocadas em primeiro plano. Percebe-se aqui, nesse comportamento contraditório de Morgana em comparação com outros momentos em sua vida, que houve o favorecimento do poder hegemônico, sendo mantido o mito da mulher submissa.

Após seu casamento, Morgana já passa a apresentar esse conflito de forma explícita em suas reflexões, o que parece confirmar nossas suspeitas de que Bradley não elaborou em profundidade as inquietações de Morgana quanto à aceitação de seu casamento a fim de tornar os acontecimentos um pouco mais verossímeis. Nos fragmentos de discurso M103 e M104 abaixo, vemos que Morgana tem de cumprir seus afazeres de esposa junto ao rei Uriens, mas ainda que ela o faça por carinho, eles muitas vezes a desagradam – tanto que ela "suspira" – e quando em M105 Uriens pensa que a está agradando ao elogiá-la por ser uma excelente dona-de-casa, ela desdenha do elogio consigo mesma:

> M103 - "You can go, Berec," he told the man. "My lady will fetch my clothes for me." When the man had gone he asked, "Morgaine, will you rub my feet? Your hands are better than his."
> "Certainly. But you will have to sit in the chair." (BRADLEY, 2000, p.571)
>
> M104 - […] She slid the soft indoor slippers on his feet and stood up, wiping her hands on a towel. "Is that better, my lord?"
> "Wonderful, my dear, thank you. No one can look after me the way you do," he said. Morgaine sighed. (*ibid*, p.572)
>
> M105 - "You are a notable housekeeper, my dear," he said, and took her arm as they went out of the room. She thought, *He thinks he is being kind to say so*. (*ibid*, p.572)

A prática social de "servir ao marido", característica não só dos tempos medievais mas também , por exemplo, da década de 1950 e eternizada por artigos – ainda que fabricados[82] – ainda hoje em circulação como *The Good Wife's Guide*[83], é apresentada aqui, mas é, ao mesmo tempo, contestada pelas reações e reflexões de Morgana. O desagrado e a revolta da personagem são explícitos em M107 e ali, então, é apresentada uma razão para que ela se submeta a práticas sociais de subserviência com as quais não concorda: é necessário que ela *pareça* concordar para levar adiante seus planos, ou seja, sua concordância com elas nada mais é do que a estratégia da subordinação da mulher novamente em ação:

> "[…] Morgaine, will you rub my back?"
> She started to fling back furiously, *You have a dozen body servants, and I am your wife, not your slave*, then stopped herself; instead she smiled and said, "Yes, of course," and sent a pageboy for her vials of herbal oil. Let him think her still compliant to everything; healing was a part of a priestess's work. If it was the smallest part, still, it gave her access to his plans and his thoughts. She rubbed his back and kneaded salve into his sore feet, listening to the small details of the land dispute he had ridden out yesterday to settle.
> *For Uriens, any woman could be queen, he wants only a smiling face and kind hands to cosset him. Well, he shall have them while it suits my purpose*. (BRADLEY, 2000, p.579-580)

O uso dessa estratégia por parte de Morgana, ou seja, concordar em submeter-se apenas para e até atingir certos fins, constitui uma prática social que se verifica até os dias de hoje, pois ainda que se haja avançado muito em termos de conquistas femininas, em certos casos a complacência é uma questão de sobrevivência, se não literal, em sentido figurativo. No entanto, o fato de que a indignação está presente nas reflexões de Morgana demonstra que

---

[82] Cf. Snopes.com – Rumour Has It. *How to Be a Good Wife*. Disponível em: <http://www.snopes.com/language/document/goodwife.asp> Acesso em 01 jan.2011.
[83] Supostamente publicado em *Housekeeping Monthly*, 13 de maio de 1955. Disponível em: < http://www.j-walk.com/other/goodwife/images/goodwifeguide.gif> Acesso em 01 jan. 2011.

a crítica e, mais ainda, a resistência a aceitar sem questionar determinados papéis considerados como inerentes à mulher, são práticas sociais colocadas em circulação por meio do discurso relacionado à personagem, fato que consideramos de suma importância dentro da perspectiva da literatura e do(s) discurso(s) circulante(s) nela como fonte de mudança social.

Por fim, o principal papel de Morgana – sua tarefa, como ela própria o denomina ao final – é o mesmo de Viviane: manter a Bretanha a salvo e a religião da Deusa viva. Porém, ao contrário de Viviane que tem as rédeas dos acontecimentos nas mãos, Morgana é levada por eles, manipulada muitas vezes pela própria Viviane, e só percebe que cumpriu a tarefa que lhe fora destinada literalmente ao final do livro, como se pode ver em M131,

> As she rose, blinded by tears, suddenly it rushed over her, like a great light.
> *No, we did not fail. What I said to comfort Arthur in his dying, it was all true. I did the Mother's work in Avalon until at last those who came after us might bring her into this world. I did not fail. I did what she had given me to do. It was not she but I in my pride who thought I should have done more.*
> […] Her work was done. (BRADLEY, 2000, p.876)

Morgana passa grande parte de *As brumas de Avalon* debatendo-se quanto a seu papel fora dos padrões hegemônicos, quer dizer, não quanto a suas obrigações de honrar a Deusa como sacerdotisa, mas sim àquelas de fazer a vontade dela em outras esferas que não a religiosa e em Avalon. No momento em que a vontade da Deusa se confunde com os acontecimentos do mundo fora de Avalon e Morgana é ora manipulada, ora se rebela com a manipulação que sofre, ela acaba por desenvolver um sentimento de culpa, resultado de práticas sociais que sempre fizeram da mulher a causa e/ou causadora de todo o mal que existe. Se por um lado essas práticas são contestadas por Bradley no âmbito religioso – já que há uma clara condenação à demonização da mulher em várias partes de *As brumas de Avalon* –, por outro lado, como vemos em M125 a seguir, a própria Morgana se culpa por ter algumas vezes pensado primeiramente em si mesma, fato que até hoje vemos em várias mulheres que não se permitem existir fora dos papéis determinados para elas:

> She, Morgaine, would deal with the Holy Regalia. They had been left in her care, and if only she had taken her proper place here instead of revelling in sorrow and considering her own comfort, this could never have come to pass. (BRADLEY, 2000, p.763).

Ainda que com episódios de culpa como este, Morgana, assim como Viviane, paga um preço por não se adequar aos padrões estabelecidos pelo poder hegemônico em relação aos

papéis que uma mulher deve desempenhar. Morgana desafia os mitos que giram em torno de qual é o papel da mulher: ela não é uma boa mãe, pois abandona Mordred; ela não é uma boa esposa – abandona o marido, tem um amante; ela desafia Artur, impõe sua autoridade como Senhora do Lago e coloca os deveres de proteção de Avalon e da Bretanha acima da obediência a um rei – ou a um homem? – todo-poderoso. Por essa razão, Morgana também é castigada: ela é condenada à solidão e ao isolamento, perdida nas brumas que isolarão Avalon do mundo exterior, como vemos na previsão do Merlin em M176 – *"You will die here, Morgaine, die of grief and exile…*" e em M129 – *Now her work was done, and she would return to Avalon. But she would return alone. Now she would always be alone*.

Mais uma vez impõe-se a questão de se a autora poderia ter dado outro fim que não este a Morgana. Considerando-se o sempre presente fato de *As brumas de Avalon* ser uma reescritura na qual a autora optou pela fidelidade à trama original, realmente não haveria outra possibilidade senão Morgana ter um final sozinha e isolada em Avalon, mas a maneira como a personagem chega até lá, levada pelos acontecimentos, conformada com seu destino[84], é questionável, especialmente se, como já dissemos, levarmos em consideração a veia feminista de outras obras da autora. Discursivamente, ainda que durante a narrativa existam momentos de rebelião, inconformismo e protesto por parte das personagens que ora estudamos, um final como este é quase como uma declaração de Bradley de que não se pode fugir aos papéis que são impostos às mulheres. Configura-se aqui a reiteração de um determinismo que só favorece, em última instância, a perpetuação e a cristalização de práticas sociais e discursivas hegemônicas, de base patriarcal.

Considerando que estamos tratando de práticas sociais, não podemos deixar de considerar a dimensão literária, uma prática na qual certas convenções formais refletem o que ocorre na sociedade. Literariamente falando, então, Viviane e Morgana "cumprem seu papel", ou melhor, seus papéis de, respectivamente, Megera e Vítima. Começando por Viviane, as características apresentadas em 1.4.3 como a "recusa em tornar-se um objeto para o homem", de "determinar seu próprio valor" e de "devido a seu repúdio ao tradicional papel feminino definido patriarcalmente, ser exilada" se cumprem. Viviane vive em uma ilha e, como nos diz Aguiar (2001), seu "espaço próprio e seu *locus* de poder vem de sua própria Ilha de Elba, onde ela pode ser imperatriz, a salvo dos poderes dos homens". Como Bruxa/Megera ela desafia a ordem social dominante ao personificar ações que ameaçam a construção patriarcal do feminino e é, portanto, retratada como um mal, a fim de minar qualquer poder que ela

[84] Um dos diversos temas presentes em *As brumas de Avvalon* e discutido por leitores/as do livro é a impossibilidade de se fugir ao destino traçado pelos deuses – ou, mais especificamente, pela Deusa Mãe.

possa ter sobre o patriarcado: ela é impiedosa, ambiciosa, trama a vida e a morte de pessoas, a queda de reis, o destino da terra. Ao cultivar também qualidades que o patriarcado preza nos homens – individualidade, competição e autoridade –, ela consegue para si não apenas o título de Bruxa – que ela já possuía por sua própria natureza mágica – mas também o rótulo de Megera.

Se por um lado ela é chamada de Viviane, a Senhora do Lago, e seu conselho é buscado por reis e governantes, por outro ela é chamada de assassina, mesmo quando pôs fim à vida de uma amiga por piedade e atendendo a um pedido da mesma, e é morta, a princípio e à primeira vista, por isso. No entanto, como já dissemos, a lição difundida quanto às mulheres é a de que toda expressão de poder de sua parte resulta em punição, seja de que forma for, e o poder pelo qual Viviane pagou seu preço não necessariamente foi aquele sobre a vida e morte de Priscila, mas sim o de desafiar um rei. Dura, determinada, altiva, a Bruxa/Megera Viviane não foi queimada na fogueira, mas teve sua cabeça – sua mente independente? – destruída por um golpe de machado, como seria de se esperar dentro das convenções literárias tradicionais.

Já Morgana, ainda que apresente diversos momentos em que toma a iniciativa, age e segue suas próprias decisões, cumpre com perfeição seu papel de Vítima. Viviane a manipula para seus próprios fins em diversas ocasiões, sempre sob a justificativa de que é "a vontade da Deusa". Ainda que o fosse, no entanto, Morgana sequer é comunicada a respeito do real objetivo da ação (como no caso da concepção de Mordred), enquanto outras sacerdotisas realizam suas "missões" conscientes da razão pela qual estão agindo. Além disso, não é só Viviane que a manipula e engana: basta ver o episódio no qual Morgana acaba comprometida com o rei Uriens.

O ponto principal aqui é que, na maior parte das vezes, Morgana é simplesmente envolvida em um turbilhão de acontecimentos cujos resultados lhe são desfavoráveis. Quando tem chance de tomar decisões por si – ela poderia ter abortado o filho de Artur, mas não o fez; poderia tê-lo criado, mas o entregou à tia –, ela parece perder a capacidade de pensar, e passivamente deixa que outros lhe digam o que fazer. Por outro lado, quando efetivamente toma decisões – como a de abandonar Avalon –, acaba por arrepender-se ou vive infeliz. Morgana é, sem dúvida, a corporificação do papel literário da Vítima e, como tal, tem seu final esperado: acaba sozinha em Avalon, perdida nas brumas.

Mais uma vez gostaríamos de salientar que em nossas considerações tivemos sempre em mente que a obra de Malory determinou e limitou a construção das personagens por parte de Marion Zimmer Bradley. Por exemplo, Morgana não poderia ter abortado Mordred e nem tê-lo criado, do contrário a história original não se manteria. No entanto, como também já

dissemos, por tratar-se de uma reescritura acreditamos que certos aspectos poderiam ter sido tratados de forma diferente, pois, conforme o descrito acima, o que se percebe é que as práticas sociais de base hegemônica patriarcal acabaram por impor-se também nas práticas literárias.

Terminada a observação das práticas discursivas e sociais presentes em *As brumas de Avalon* e dos elementos a elas ligados com reflexos nas questões que temos interesse em investigar – a saber mitos referentes à representação, poder e papel da mulher, especificados em nossos objetivos – resta-nos agora, então, passar à observação da materialidade linguística em si, por meio da análise textual dos fragmentos de discurso relacionados às personagens Viviane e Morgana.

3.3 Viviane

3.3.1 Descrição física

3.3.1.1 Grupo Nominal – Adjetivos

Dando prosseguimento a nossa investigação com o objetivo de verificar quais são as representações femininas e respectivos mitos apresentados por meio das descrições físicas das personagens Viviane e Morgana e do discurso relacionado a elas, começaremos pela observação do vocabulário utilizado para tal detendo-nos em dois grupos nominais, os adjetivos e as designações, já que estes têm especial conexão com representações em geral. No caso da mulher e os mitos relacionados a ela, destaca-se o da ligação entre beleza e feminilidade, portanto observar adjetivos é de extrema relevância.

Na tabela a seguir podemos verificar as escolhas lexicais feitas para descrever Viviane fisicamente, sua frequência e os fragmentos de discurso originais (ver Anexo 2) onde eles se encontram:

Adjetivo	**Nº de ocorrências**	**%**	**Fragmentos de Discurso originais**
small(er)	11	26,8%	V1; V3; V4; V5; V6; V9; V10; V11; V72
little	1	2,4%	V3
not very big	1	2,4%	V10
tiny	1	2,4%	V3

fragile	1	2,4%	V6
tall(er)	3	7,4%	V4; V32; V33
imposing	2	4,9%	V4; V32
frightening	1	2,4%	V17
dark	4	9,8%	V9; V10; V11
glowing	2	4,9%	V9; V10
beautiful	2	4,9%	V9; V24
not beautiful	1	2,4%	V24
plain	1	2,4%	V24
withered	1	2,4%	V31
tired-looking	1	2,4%	V4
emaciated	1	2,4%	V22
old(er)	7	17,3%	V7, V10, V15, V19, V44, V49
TOTAL	41	100%	–

Tabela 1: Adjetivos utilizados na descrição de Viviane

Percebe-se aqui uma predominância de adjetivos negativos em relação ao tamanho de Viviane, sendo que nas vezes em que ela é descrita como *tall*(*er*) e *imposing* ela estava fazendo uso de seu poder mágico para parecer assim. Já os adjetivos positivos quanto à sua beleza como *beautiful* e *glowing* são utilizados unicamente por Morgana – que se assemelhava fisicamente a ela – enquanto que *not beautiful*, *plain*, *withered*, *frightening* e, principalmente *dark* provêm quase sempre de outras pessoas. A desproporção no tipo de vocábulos escolhidos para descrever a figura de Viviane – são 31 ocorrências de adjetivos negativos contra apenas 10 vezes de positivos, quer dizer, mais que o triplo – chama a atenção e, em uma obra repleta de belas damas (inclusive outras sacerdotisas) como *As brumas de Avalon*, não pode deixar de ser levada em consideração.

É claro que adjetivos como *small*, *tiny* e *fragile* podem ser considerados como positivos a partir de uma perspectiva hegemônica androcêntrica que prega a fragilidade da mulher como uma característica desejável – se não essencial – dentro do mito da feminilidade (ver 1.4.1). Da mesma forma, outra das faces da Bruxa/Megera, a da mulher fatal e sedutora, Hetaira (ver 1.4.3), tem frequentemente entre suas características físicas o fato de ser morena, e, apesar de ser uma figura negativa, ela é admirada pelos homens. No entanto, se considerarmos que outras mulheres na trama são altas, loiras ou ruivas (como Niniane, Nimue, Igraine e Morgause) e, como já dissemos, explicitamente declaradas como belas, em comparação a elas tais adjetivos não assumem essa condição. Seu "valor expressivo", para

usar o termo de Caldas-Coulthard (2004, p.33-34), é outro, pois eles alinham-se à significação negativa e ao já mencionado discurso de que uma mulher com poder não deve ser dotada de características positivas. Se a personagem fosse bela, alta e, mais ainda, poderosa, seria uma ameaça deveras séria para as relações de poder instituídas com base no gênero – portanto, ainda que pequena, feia e frágil, não é à toa que seu filho Lancelot a descreve como assustadora (*frightening*). Dessa forma, manifesta-se aqui no âmbito semântico a mesma tensão discursiva que se percebe em outras dimensões e, já que para nós interessa verificar a presença de mitos em relação à representação da mulher, ainda que eles estejam em tensão, é o fato de estarem em circulação que importa.

Também é fato que Viviane – assim como Morgana – possuía o sangue do *fairy folk* (povo encantado, das fadas) e do *Old People* (Povo Antigo), os Pictos, descendentes dos habitantes pré-históricos da Grã-Britanha[85], como expresso em V14: […] *some* [*priestesses*] *were like Morgaine and Viviane herself, small and dark, of the Pictish people* […]. Ambos os povos são tradicionalmente representados no imaginário popular e na literatura de fantasia – sendo muitas vezes inclusive hibridizados – como de baixa estatura, pele e cabelos escuros[86], mas tais características não se encaixam de forma alguma no padrão de beleza esperado de uma mulher "feminina" ou de uma heroína. Além disso, não podemos esquecer que Viviane, como acreditamos, personifica a Bruxa (ver 1.4.3) ou Megera, não podendo portanto, dentro da tradição e das convenções literárias, ser bela.

Resumindo, o poder de Viviane teria de vir com um preço a ser pago por ele, neste caso, a beleza, ou melhor, a falta dela. Ao destituí-la de um atributo precioso aos olhos da sociedade não só do tempo da trama, mas também da época da escrita da obra e dos dias atuais, Viviane é maculada, desmerecida, e o mito da beleza da mulher considerada ideal consegue falar mais alto. E, ainda que a explicação para a aparência de Viviane seja sua descendência de uma linhagem mágica – o que teoricamente lhe daria mais poder –, isso não faz com que a questão desapareça, já que é sua aparência física – portanto o mito da beleza feminina – e não sua herança mágica que são constantemente reafirmados.

A altura e o tamanho de Viviane são mencionados em diversos outros fragmentos de discurso, e em muitos deles ela é comparada a uma criança, ou seja, como alguém incapaz, dependente, sugerindo uma infantilização da mulher e diminuindo a importância tanto dela quanto de seu poder e posição: V3 – *no taller than a well-grown girl of eight or ten; a child*

[85] Ver *The Truth about the Picts*. Disponível em: <http://www.independent.co.uk/news/science/the-truth-about-the-picts-886098.html> Acesso em 02 jan. 2011.
[86] Ver PICTS IN FANTASY. *Wikipédia – The Free Encyclopedia*. Disponível em: <http://en.wikipedia.org/wiki/Picts_in_fantasy> Acesso em 02 jan. 2011.

put into adult clothes; V4 – *almost too small to hold* [*Morgana*] *securely*; V8 – *I thought she was a girl only a little older than I* ; V8 – *We are neither of us very big*; V12 – *but still you seem a girl to me*.

O rosto de Viviane não é tampouco descrito como sendo belo, apenas seus olhos negros merecem destaque, sendo considerados bonitos: V3 – *Her face was small, swarthy and triangular, the forehead low beneath hair dark as the shadows beneath the crags. Her eyes were dark, too, and large in her small face*; V24 – *no one has ever denied that Viviane's eyes are beautiful*. O cabelo da sacerdotisa recebe destaque também, pois além de mencionado em V3 acima, também aparece em V6 – *her hair hung down, soft and dark as the wool of a black sheep*, V15 – *Morgaine pulled the carven pin of bone from the older woman's hair, and it came down with a rush, long and dark with a streak of white at one temple* e, mais tarde, em V33, quando Viviane já tem mais idade, *her hair, all white, was braided high on her head*.

A questão da idade de Viviane é interessante, pois por vezes ela é considerada "não mais jovem", "envelhecida" e "velha" (como em: V1 – *no longer young*; V2 – *in her thirties*; V6 – *aging*; V7 – *I am older than Uther, and he is not young as warriors go. […] I am nine-and-thirty, Igraine, and I am past childbearing*; V18 – *too old to be your daughter*), mas ao mesmo tempo também "sem idade" (V18 – *You are ageless*; V31 – *before this she had been ageless*). As marcas da idade, no entanto, são salientadas: as rugas são a marca da inexorável passagem do tempo e do uso da magia que, como já dissemos, ao ser uma forma de poder da mulher com conotações negativas, tem de cobrar seu preço (independente da questão do desgaste físico que efetivamente o uso de forças mágicas causa): V22 – *Prolonged work with magic could* [*make someone feel queasy*]; *no wonder Viviane was so emaciated*; V19 – *Her face looked lined and haggard*; V31 – [*she*] *seemed to have shrunk. Always before this she had been ageless, but now she looked withered, her face lined, her eyes sunk into her face*.

Nem tudo na representação de Viviane, porém, é completamente negativo. Na verdade, a negatividade é suavizada pela não-utilização do adjetivo *ugly* (feia) de forma direta: só o que é dito é que *No one alive could call her beautiful!* (V24), quer dizer, ela não poderia ser chamada de bela, mas também não é chamada de feia. Além disso, ela tinha "charme", uma forma politicamente correta de minimizar o impacto da falta de beleza: V24 – *Viviane has so much charm that no one knows or cares whether or no she is beautiful*. A propósito, este último ponto sobre "importar-se se ela é bela ou não" é bastante significativo, já que ao mesmo tempo em que fica claro que a beleza é considerada importante e valorizada, a autora apresenta uma alternativa para as mulheres na forma de outras características – como o "charme" – que podem ser valorizadas, ainda que não tão frequente ou amplamente. A

própria Viviane não dá importância a sua própria beleza, refletindo sobre ela somente em uma ocasião (V16) e apenas por estar analisando Morgana:

> She had fought her own battle more than twenty years ago, when she saw Igraine growing to womanhood with the tawny and russet beauty for which Viviane, still young, would gladly have bartered her soul and all her power. Sometimes, in moments of selfdoubt, she wondered if she had thrust Igraine into marriage with Gorlois so that she need not be endlessly taunted with the younger woman's loveliness, mocking her own dark severity. (BRADLEY, 2000, p.139)

Com isso, por meio de suas escolhas lexicais em relação à aparência de Viviane, Marion Zimmer Bradley faz circular concomitantemente discursos em conflito: Viviane não é bela, mas tem poder *versus* Viviane não é bela porque tem poder; ser pequena e frágil é desejável *versus* ser pequena e frágil é ser diminuída, ser bela é importante *versus* ser bela pode não ser importante. A resolução desse embate discursivo, como já dissemos, fica a cargo do/a leitor/a e de a qual das formações discursivas ali presentes ele/a se associa, mas o importante é que alternativas diferentes e novas possibilidades são apresentadas, ao invés de haver apenas um discurso postulado como verdade incontestável.

Não podemos deixar de citar aqui dois adjetivos não relativos à representação de Viviane em termos de sua aparência física, mas que têm ligação com sua representação como personagem e como mulher: *wicked* e *evil.* O primeiro deles é utilizado 4 vezes (em V29, V37 e V88), sendo que em V29 e V88 Viviane é, respectivamente, considerada e declarada *wicked sorceress*, enquanto que em V29 e posteriormente em V37 ela é declarada como não o sendo. *Evil,* por outro lado, é utilizado 6 vezes em relação a Viviane (V28, V34, V67, V74 – duas vezes – e V88), sendo que dentre estas a qualificação é afirmada em 3 ocorrências (V28, V34 e V88) e questionada duas (V67 e V74), e nestas duas últimas ela é descartada por meio de uma negação. Além disso, ela é descartada também em V34, mas de forma indireta, pois Morgana diz que Viviane era uma mulher boa. Aliás, o adjetivo *good* aparece qualificando Viviane apenas em V34, dentre todos os fragmentos de discurso selecionados por nós, o que, comparado às 10 vezes em que *wicked* e *evil* são utilizados – sem falar em *proud* (V27) e *ruthless* (V93) – é bastante significativo. Viviane é ainda considerada *wise* em 3 fragmentos (V34, V68 e indiretamente em V74), mas se pensarmos na preponderância dos dois adjetivos em questão e em sua relação direta com a demonização da mulher, mesmo com os adjetivos positivos aplicados a Viviane em 4 fragmentos e com as negações de que ela fosse *wicked* e *evil,* há um número considerável de vezes em que o mito da mulher má é colocado em circulação, fato que não pode ser ignorado.

3.3.1.2 Grupo Nominal – Designações

Ainda em relação ao vocabulário, não poderíamos deixar de observar nos fragmentos de discurso selecionados para nosso estudo as designações, ou seja, expressões que não o nome ou pronomes utilizadas para identificar ou dirigir-se a Viviane, já que elas expressam, em vários casos, julgamentos a respeito da personagem, conforme explanação de Rajagopalan (2003),

> [A] designação, isto é, o processo pelo qual propiciamos a um determinado objeto, quer real quer imaginário, um 'endereço e um nome', fazendo com que o objeto seja colocado em destaque e tornado disponível para maiores discussões, deve ser entendida como o primeiro passo em direção à manipulação ideológica da atitude do leitor em relação ao objeto nomeado e discutido [.]

Na tabela a seguir, temos então as designações referentes a Viviane:

Designação	**Nº de ocorrências**	**% (aprox.)**	**Fragmentos de Discurso (originais)**
the Lady of the Lake	5	12,8%	V20, V29*, V34, V37, V88
(the) Lady of Avalon	3	7,7%	V9, V72, V88**
(the) Lady	7	17,9%	V34, V55, V61, V72, V73***, V75, V82
the priestess	3	7,7%	V41, V58, V72
sister	4	10,3%	V23, V25, V26, V61
mother	4	10,3%	V17, V28, V29, V74
kinswoman	5	12,8%	V37, V70, V84, V88
benefactress benefactor	1 1	2,6% 2,6%	V37 V88
(adjetivo/s) sorceress	3	7,7%	V28 - that evil sorceress V29 - the same wicked sorceress V88 - wicked and evil sorceress
Judas	1	2,6%	V78
(adjetivo) murderess	2	5,1%	V78 - Murderess V78 - Foul murderess
TOTAL	39	100%	–

Tabela 2: Designações utilizadas em referências a Viviane

* "wicked Lady of the Lake"
* apenas "Lady of Avalon"
** apenas "Lady"

Podemos peceber que o número de vezes (15) em que Viviane é designada ou se dirigem a ela por meio das expressões (*the*) *Lady of the Lake*, (*the*) *Lady of Avalon* e a versão reduzida destes, *The Lady*, é superior, por exemplo, ao número de vezes em que a designação tem origem em relações de parentesco (13 vezes) ou mesmo designações negativas (6 vezes). Isso obviamente ocorre pelo fato de essas designações serem o título de Viviane, sua credencial religiosa e oficial. Aparentemente, tal uso está desprovido de qualquer julgamento ou (des)qualificação – e também, portanto, de repercussões em termos discursivos. No entanto, em duas das ocorrências – em V29 e V73 – a designação apresenta uma avaliação, respectivamente de forma direta e indireta.

Em V29 quem designa Viviane como *wicked* *Lady of the Lake* (grifo nosso) é seu filho Lancelot, que diz a Guinevere, em réplica à argumentação da rainha junto a Artur de que não é certo um rei cristão lutar ao lado de um povo pagão governado pela feitiçaria, que a sacerdotisa, a qual ele nomeia primeiramente como "minha mãe", é a maligna Senhora do Lago que Guinevere condena. Ao designar Viviane dessa forma, Lancelot enfatiza primeiramente o contraste entre o fato de a Senhora do Lago ser sua mãe – e dentro do discurso patriarcal mães são essencial e incontestavelmente boas e puras – e ser ao mesmo tempo maligna. Esse não é, porém, o único efeito de sentido. O que ocorre concomitantemente é que o adjetivo junto ao título de Viviane não tem por função dotar "Senhora do Lago" – e por ser o título uma designação, consequentemente dotar a personagem em si – de uma característica negativa, mas sim o oposto, argumentar que tal consideração é errada, em uma espécie de psicologia discursiva reversa. O problema é que isso se dá em camadas mais profundas de significado e assim é necessário considerar a possibilidade de que pode ocorrer uma leitura na qual *wicked Lady of the Lake* seja vista como estando entre as designações efetivamente negativas de Viviane, ao invés de ser vista como uma tentativa de defesa da personagem, configurando mais um caso da já discutida tensão discursiva presente em *As brumas de Avalon*.

Já em V73, é Morgana quem se dirige a Viviane chamando-a de *Lady*. É importante também aqui, como no caso anterior, levarmos em consideração o contexto de onde provém o fragmento de discurso: trata-se de um momento de raiva, quando Morgana enfrenta a tia; portanto, ainda que o título esteja sendo usado por uma questão de respeito e sem qualquer adjetivo que o qualifique, ele traz consigo toda uma carga negativa, confirmada pelas palavras seguintes de Morgana, "I thought you believed that your will was the will of the Goddess, and

all of us puppets to serve you!"[87] Com isso, *Lady* assume todas as conotações negativas que o senhorio – e, por extensão, ser "Senhora" no sentido de pertencente ao grupo de poder hegemônico – carrega consigo, entre elas a prepotência e a opressão de outros grupos. Diferentemente de V29, quando um adjetivo negativo é usado de forma a funcionar positivamente, aqui em função do contexto, ou seja, da cena da obra na qual a designação é utilizada para dirigir-se a Viviane, *Lady* reveste-se de um caráter negativo e, mais do que isso, de características que se alinham às do poder hegemônico patriarcal.

A designação *the priestess* também é usada meramente em relação à função religiosa de Viviane, tanto que só é utilizada pelo narrador em referência à personagem para evitar a repetição de seu nome. No entanto, em termos de questões de gênero e considerando o tema do embate entre o paganismo e o cristianismo, *priestess* pode ser visto como um ponto de resistência ao discurso patriarcal, já que na maioria das religiões cristãs – e em especial a católica – a mulher não é admitida no sacerdócio. Existem apenas *priests*, homens, portanto Viviane ser designada como *priestess* coloca em circulação um discurso contrário ao hegemônico, sendo que quem lê pode ou não afiliar-se a ele. O importante aqui é que tal discurso está presente.

O termo *sister*, por outro lado, precedido do possessivo *my* em 3 das 4 ocorrências (V25, V26 e V61) por ser Igraine quem se refere a Viviane e em V23 precedida de *our* (por ser utilizada por Morgause dirigindo-se a Igraine), aparentemente também não apresenta nenhum caráter avaliativo, seja intrínseco ou devido à presença de adjetivo. É interessante observar, porém, que em todas as ocasiões em que Igraine utiliza a designação *my sister* ela está defendendo a irmã, portanto a escolha justamente deste termo para designá-la não é mera coincidência ou a simples declaração de um fato. Ao optar por essa forma, a autora faz com que Igraine mobilize um conceito de irmandade, de solidariedade e, por consequência, de fortalecimento, dando mais peso ao que ela diz a respeito de Viviane. Discursivamente, é uma mulher que defende outra em uma irmandade – ainda que familiar e por vínculos de sangue –, e dessa forma um padrão positivo de comportamento feminino consegue sutilmente insinuar-se no texto.

A designação *mother*, por sua vez, já é mais paradoxal pelas implicações discursivas que traz consigo. Como comentado anteriormente, a figura da mãe alinha-se ao discurso que perpetua o mito da maternidade ligado à feminilidade e o da mãe como a quintessência da

[87] De repente, Morgana extravasou seu ressentimento:
- Estará realmente admitindo que existe alguma coisa na face da terra que não lhe compete ordenar, senhora? Pensei que acreditava ser sua vontade a vontade da Deusa, e que todos nós fôssemos títeres a seu serviço! (p.205, v.1)

pureza, bondade e caridade. Utilizada por Lancelot (em V17, V29 e V74) e Guinevere (V28), porém, a designação aparece sob uma luz negativa em 3 desses casos – em V17 Lancelot diz que a mãe é *frightening*, em V29 ele se refere a ela (ainda que a defendendo) como *wicked Lady of the Lake* e em V28 Guinevere designa Viviane como "*that evil sorceress his mother*" – criando uma imagem paradoxal, reflexo da tensão discursiva, e cuja existência só é possível por ser a mãe em questão uma mulher poderosa e, claro, uma bruxa.

A última designação que envolve relações familiares é *kinswoman*, e em suas 5 ocorrências a expressão é utilizada de forma positiva. Em V37 ela aparece na lápide do túmulo de Viviane seguida de *benefactress* e em conexão com Artur, tendo como reforço e comentário de uma freira noviça que diz, *She must have been a very holy woman [...] for Arthur, they say, was the best and the most Christian of all kings. He would never have had any woman buried here unless she was a saint!*. Em V70, Morgana, assustada por estar chegando a Avalon pela primeira vez, sente-se reconfortada e segura ao pegar a mão de Viviane – portanto uma impressão positiva – e vê nela "a parenta que conhecia"[88]. Em V84, apesar de Morgana a princípio estar receosa de se lançar nos braços da parenta, as orações seguintes também retratam Viviane de forma positiva, portanto o efeito não é alterado. Já nas 2 ocorrências em V88, quem faz uso de *kinswoman* é Artur, primeiramente dirigindo-se à própria Viviane – após já tê-lo feito com *Lady of Avalon* – e, momentos depois, logo após ela ter sido assassinada, defendendo-a quando Balin a chama de *wicked and evil sorceress*. É interessante notar que, neste segundo caso em V88, *my kinswoman* é precedida por *my friend and my benefactor* na oração anterior, portanto todas as designações de Viviane feitas por meio do uso de *kinswoman* são positivas não só pelo contexto da trama, mas também pela proximidade de outros elementos linguísticos cuja força semântica lhe confere esse caráter. Dessa forma, um item lexical aparentemente neutro – ou nem tanto, já que é marcado pelo feminino *woman* – apresenta enquanto designação uma associação positiva.

Um caso curioso, entretanto, é a escolha das duas formas, feminina e masculina, para a designação "benfeitor/a"[89] – quer dizer, *benefactor* e *benefactress*, respectivamente em V88 e V37 –, variação que não encontra respaldo algum no texto para ser explicada, a não ser o fato de que a forma masculina foi utilizada por Artur ao defender Viviane após seu assassinato e a feminina aparece na lápide do túmulo de Viviane, portanto a "troca de gênero" efetuada por Artur pode ser creditada à emoção. Gostaríamos de poder afirmar que o rei utilizou a forma

[88] A tradução da versão da obra em português é "a *tia* que conhecia".
[89] Tal distinção não aparece na tradução para o português, onde nos dois casos a versão escolhida foi a forma feminina "benfeitora".

masculina para, seguindo os pricípios do poder hegemônico que investe o masculino de poder, "empoderar" a parenta que acabara de falecer ao colocá-la em pé de igualdade com um homem chamando-a de "benfeitor", mas considerando que tal utilização só ocorre uma única vez dentro das 876 páginas da obra, fazê-lo é extrapolar em demasia. Só o que se pode afirmar objetivamente quanto à variação verificada é que tanto um quanto outro termo tem significado positivo, portanto podem ser listados entre as designações que representam Viviane positivamente e mantêm em circulação discursos favoráveis à figura da mulher.

Passando à observação de *sorceress*, o termo é utilizado em associação a Viviane das mais diversas formas, mas como designação ele ocorre em 3 fragmentos de discurso – V28, V29 e V88 – e provém de Guinevere, Lancelot e Balin em situações já comentadas anteriormente. O termo "feiticeira" já tem conotação negativa o suficiente pela atemporal e eterna associação da magia com o mal, mas a situação se agrava com o mito da demonização da mulher independente e com poder, que acaba personificada na figura literária da Bruxa. Mesmo com toda essa carga negativa, nas 3 ocorrências a designação de – e por conseguinte a própria – Viviane é ainda mais denegrida, já que vem acompanhada dos adjetivos *evil* (V28 e V88) e *wicked* (V29 e V88). Estes têm por função qualificar – ou *des*qualificar – não apenas *sorceress*, mas a mulher designada pelo termo (ou seja, a personagem) e, na figura dela, as mulheres que ousam ir contra os ditames do patriarcado, em especial sendo livres e independentes (razão pela qual Guinevere a condena) e erguendo a voz contra o que lhes desagrada (como no contexto de V88, quando Viviane enfrenta Artur). Aqui temos mantido em circulação o discurso hegemônico e apenas um/a leitor/a que tenha uma posição-sujeito resistente a ele irá questioná-lo.

As três últimas designações de Viviane (todas em V78: *Judas*, *murderess* e *foul murderess*) se agrupam em torno de um mesmo tema e se referem a um mesmo contexto: o momento em que Viviane ajuda a amiga Priscila, mãe adotiva de seu filho Balan, a morrer e é acusada de assassinato pelo filho desta, Balin. *Judas*, com seu referencial bíblico cristão, é a designação "clássica" escolhida quando se trata de traição, sendo utilizada neste caso porque Balin considera que Viviane traiu a amiga, independente do fato de Viviane ser mulher – até mesmo porque Judas é uma figura masculina. Já *murderess* e *foul murderess* recebem a marca do sufixo indicativo de feminino – em contraste com o caso *benefactor / benefactress*, no qual a marcação de gênero não causa maiores repercussões. O uso da designação *murderess*, expressão que identifica especificamente uma mulher que ilegalmente e intencionalmente mata outra pessoa (CAMBRIDGE, 1995, p.930), em detrimento de *murderer*, que não possui marcação de gênero e tem o mesmo significado, indica uma direta associação de toda a

avaliação e julgamento negativos com o feminino. Aliás, a designação é tornada ainda mais negativa pela utilização de *foul* junto a ela. As acusações de Balin, justificáveis pela emoção e indignação que a morte da mãe causara, são no entanto injustas, já que fora a própria Priscila quem pedira a Viviane que lhe aliviasse o sofrimento e apressasse sua morte iminente, mas isso não faz diferença. O que importa aqui é o rótulo, a demonização explícita da mulher, ainda que ela só tenha querido fazer o bem e tenha tido as melhores e mais puras intenções. O texto isenta Viviane de culpa, mas a veemência da acusação e a força da designação "assassina imunda"[90] ressoam alto – são palavras de peso semântico considerável –, dando vez e voz ao discurso patriarcal que desde Eva culpa a mulher pelo mal que há no mundo.

3.3.1.3 Gramática – Verbos

Passando à análise da gramática, ou melhor, dos verbos utilizados nas descrições de Viviane – mais especificamente, os tipos de Processos neles apresentados –, temos a seguinte situação:

Processo – Nº de ocorrências (%)	**Fragmentos de Discurso (finais)**
Relacional – 28 (68,3%)	V3a – Viviane, Lady of Avalon, *was* a surprisingly little woman V3c – Igraine had never realized how small she *was* V4 – Viviane *was* only a small, tired-looking woman V5a – [She *was*] A fairy woman, indeed; a woman of the Old People V9a – she *was* […] small, and dark, and glowing V7 – I *am* older than Uther […]. I *am* nine-and-thirty V10a – We *are* neither of us very big V10c – I could see now that she *was* not a girl, but a lady V10d – I thought she *was* a girl only a little older than I V14 – some [priestesses] *were* like Morgaine and Viviane herself, small and dark V17 – she *is* still frightening V18a – You *are* ageless V22 – no wonder Viviane *was* so emaciated V24a – Viviane, who *is* so plain V31a – she *had been* ageless V44 – I *am* old V49 – But I *am* old V3b – she *looked* tiny V5b – Viviane *looked* almost too small to hold [Morgaine] securely V6 – She *looked* small and fragile and aging

[90] Preferimos o termo "imunda" a "sinistra", utilizado na versão da obra em português, por transmitir mais a idéia de sujeira e podridão que acompanha *foul*.

	V18b – you *seem* a girl to me V31b – Viviane, who *seemed* to have shrunk V31c – she *looked* withered V32 – she *seemed* tall and imposing V33 – She *looked* taller V24b – Viviane *has* so much charm that no one knows or cares whether or no she *is* beautiful
Mental – 12 (29,3%)	V10b – I *saw* a small, dark woman V10c – I could *see* now that she was not a girl, but a lady V3c – Igraine *had* never *realized* how small she was V9b – I *thought* her, as I always *thought* her, beautiful V10d – I *thought* she was a girl only a little older than I V18c – you *think* me too old to be your daughter V22 – *no wonder* Viviane was so emaciated V24c – I *think* Viviane very beautiful V24b – Viviane has so much charm that no one *knows* or *cares* whether or no she is beautiful V24d – No one alive could *call* her beautiful
Comportamental - 1 (2,4%)	V1 – [Igraine's] eyes *went* at once to […] a woman smaller than herself
TOTAL: 41 – 100%	–

Tabela 3: Processos relativos à descrição de Viviane

Começando pela ***modalidade*** em sua concepção mais geral, em relação ao Modo os fragmentos de discurso apresentam verbos (Finito) no indicativo e em apenas dois deles aparece o modal *could*, o que nos leva à questão da modalização.

O operador modal *could,* indicador de probabilidade baixa (HALLIDAY, 1994, p.358, 362), pode ser interpretado qualificando a ação como "possível de ser realizada" (*ibid*, p.358, 362) como é o caso em V10c. Já em V24d *could* tem seu grau de probabilidade alterado para alto e sua polaridade revertida em direção à impossibilidade pela presença de *No one alive*. Com isso, a ação de chamar Viviane de bela é descartada por ser praticamente impossível, o que acarreta as consequências discursivas já discutidas anteriormente.

Passando à ***transitividade***, temos em todos os fragmentos de discurso a voz ativa e Viviane na função sintática de Sujeito – em 1ª, 2ª e 3ª pessoa – na maioria deles (27 ocorrências – em V3a/b, V4, V5a/b, V6, V7, V9a, V10a/c/d, V17, V18a/b, V22, V24a/b, V31a/b/c, V32, V33, V44, V49). Essa preponderância de Viviane como elemento inicial das orações – portanto em evidência –, no entanto, é enganadora, já que, como veremos a seguir,

não se tratam de Processos materiais, nos quais o/a ocupante da função sintática Sujeito (nesse caso como Participante denominado Ator) efetivamente realiza uma ação, mas sim Processos relacionais, em que ele/a é Portador de um Atributo, portanto o resultado em termos discursivos é que, na maioria dos casos, Viviane não *faz,* mas simplesmente *é*.

Por outro lado, devido ao fato de tratar-se de uma descrição, não foi surpresa verificarmos – na verdade é um fato lógico – que os Processos presentes são em sua maioria relacionais (28 ocorrências) e mentais (12 ocorrências), havendo apenas um comportamental. Isso ocorre por esses dois tipos de Processos atribuirem, respectivamente, Atributos/Posses a um Portador/Possuidor e indicarem a percepção de um Experienciador em relação a um Fenômeno. No entanto, um olhar mais cuidadoso revela alguns dados significativos.

Começando pelos Processos relacionais, constatamos que eles são a maioria e têm Viviane como Portadora e Possuidora[91]. Em relação aos Atributos, características negativas são conferidas a ela em um número maior de fragmentos de discurso (16 ocorrências – em V3a/b, V4, V5a/b, V6, V7, V9a, V10a, V17, V24a/b, V31b/c, V44, V49 – contra 5, em V18a/b, V31a, V32 e V33, em que são positivos), fato já esperado após os resultados da análise do vocabulário.

É interessante perceber que em quatro desses fragmentos de discurso é a própria Viviane que declara os Atributos negativos que apresenta (em V7, V10a, V44 e V49). No primeiro caso (V7), ela estabelece sua idade inicialmente em comparação a outra pessoa – neste caso, o cunhado Uther – e só depois a diz clara e diretamente. Em V44 e V49, porém, é a própria Viviane que se qualifica como "velha", sendo que em V44 sua percepção do fato é acompanhada de *momentary panic*, em uma demonstração da negatividade que o adjetivo *old* traz em si. Já em V10a, apesar de um Atributo negativo ([*not*] *very big*) estar sendo declarado, Viviane o está usando de forma positiva junto a Morgana para aproximar-se dela e estabelecer uma relação de confiança baseada nas características comuns das duas. Como sempre, a tensão discursiva – neste caso explorada pela própria Viviane a seu favor – está presente, e quem lê se vê diante de decisões que convocam sua posição-leitor para interpretar o texto constantemente.

Especificamente em relação aos verbos, a diferença entre o número de ocorrências nas quais é dito como ela *é* ou *era* (por meio da utilização do verbo *to be*) – 18 ocorrências (em V3a/c, V4, V5a, V7, V9a, V10a/c/d, V17, V18a, V22, V24a/b, V31a, V44 e V49) – e o

[91] Em V5 apesar de tanto o sujeito (Possuidor) quanto o verbo estarem em elipse, eles são recuperáveis nas frases anteriores. Por tratar-se de um Processo relacional e não material – não sendo um caso de Ator, portanto – tal omissão não importa para a análise, e resgatamos sujeito e verbo na tabela a fim apenas de facilitar o entendimento.

daquelas nas quais é dito como ela *parecia* (com os verbos *to look* e *to seem*) – 8 ocorrências[92] (em V3b, V5b, V6, V18b, V31b, V32, V33) – é considerável: mais que o dobro. Com isso, ainda que tenhamos na descrição da personagem uma disparidade considerável entre o objetivo e o subjetivo (já que consideramos que "parecer" pressupõe uma avaliação da parte de uma segunda pessoa[93]), a presença dessa subjetividade merece ser observada pelas implicações discursivas que traz consigo. Dentre esses 8 fragmentos de discurso que têm caráter subjetivo, 5 deles (em V3b, V5b, V6, V31b) contêm características negativas que são confirmadas nos fragmentos de discurso com o verbo *to be* (considerados "objetivos"), enquanto que nos 3 restantes (em V18b, V32, V33), nos quais aparecem características positivas, não há confirmação destas em outras frases. Discursivamente, então, temos que quando se trata das características positivas de Viviane, ela não é, só parece ser, enquanto que suas características negativas são confirmadas, quer dizer, reiteradas e reforçadas em outras orações, o que mais uma vez sinaliza a presença de uma tendência à "diminuição" da mulher com poder.

Outro fragmento de discurso em que adjetivos negativos junto a Processos relacionais são associados a Viviane é em V14. Na oração *some* [*priestesses*] *were like Morgaine and Viviane herself, small and dark*, a sacerdotisa deixa de ser o Sujeito da frase e a Portadora das características *small* e *dark*, assumindo a posição de Atributo na ordem dos elementos, o que de certa forma já a "objetifica". Mas, além disso, por meio do uso de *like* que toma a personagem como referência dessas características para atribuí-as a outras sacerdotisas, Viviane passa a ser a personificação de tais adjetivos e assim, se *small* e *dark* são negativos, Viviane também é, retornando à sempre presente questão da representação negativa.

Já na outra ocorrência de Processo relacional, agora referente a posse (V24b), Viviane retém uma Possessão positiva (*charm*) e em quantidade intensificada (*so much*), mas a oração seguinte, uma *adverbial clause of result*[94] (*that no one knows or cares whether or no she is beautiful*), esclarece que o charme é, na verdade, uma compensação para o fato de ela não ter beleza, já que ele é tão grande que ninguém sabe ou se importa se ela é bela ou não. Dentro dessa *adverbial clause of result*, temos uma *noun clause* ou, na visão da GSF, um elemento circunstancial – a chamada Circunstância – de assunto (*whether or no she is beautiful*), na

[92] Os fragmentos de discurso foram separados em grupos dentro dos Processos apresentados a fim de facilitar a visualização das diferenças que o uso de diferentes verbos causa.
[93] Na verdade, os verbos *to look* e *to seem* foram colocados separadamente em um segundo grupo dos Processos relacionais (Tabela 3) por considerarmos que estes se encontram no limiar entre o Processo relacional e o mental, justamente por implicar uma impressão (valor) *causada* por alguém (Processo relacional) e, ao mesmo tempo uma avaliação dessa impressão (portanto um Processo mental) da parte de quem descreve o Portador.
[94] Equivalente em português a uma oração subordinada adverbial consecutiva.

qual mais uma vez a beleza é negada a Viviane. Isso se dá de forma extremamente sutil, pela ordenação de palavras: se compararmos *whether ou no she is beautiful* com *whether she is beautiful (or not)*, ambas construções são possíveis em inglês – sendo a última, sem *or not*, inclusive considerada mais correta. No entanto, a primeira forma, com o posicionamento de "*no*" em precedência a *she is beautiful*, enfatiza uma negação, enquanto que a segunda, principalmente se *or not* for eliminado e a opção negativa ficar apenas subentendida, dá a Viviane ao menos a chance de aparecer como bela antes de isso lhe ser negado.

Passando aos Processos mentais, obviamente por tratar-se da representação/ descrição de Viviane, estes têm como Experienciador outra pessoa que não ela, e ela passa a ser, então, o Fenômeno observado. Ainda que não um Processo mental mas sim comportamental, temos em V1 o verbo *to go*, em geral considerado indicativo de um Processo comportamental. No entanto, como o sentido dele aqui se aproxima de *to see* e ambos apresentam Viviane como Fenômeno, o consideraremos juntamente com o Processo mental do próprio *to see* presente em V10b/c. Nesses fragmentos de discurso, temos dois fenômenos negativos a respeito de Viviane (em V1 e V10b) e um que pode ser considerado neutro (em V10c), já que são associados a ela os atributos *girl* e *lady* (apesar de *girl* ser desqualificado pela presença de *not*).

Em V3c, V9b, V10d, V18c e V24c temos verbos como *to realize* e *to think,* de caráter mais subjetivo. No entanto, mesmo entre os dois há uma diferença, pois "perceber" pressupõe a existência de um fato ou fenômeno concreto que é identificado, portanto tem um caráter mais objetivo, enquanto que "achar" (no sentido de "considerar" como em V9b, V18c e V24c ou "supor" como em V10d) implica uma avaliação – portanto um caráter comparativamente mais subjetivo – por parte do Experienciador. De qualquer forma, a subjetividade está presente e, somada aos Fenômenos experienciados, apresenta dados interessantes: dos 5 fragmentos de discurso observados, dois Fenômenos são negativos (Viviane é *small* em V3c e *too old* em V18c), sendo que dos outros um é neutro (V10d, onde aparece novamente a questão da qualificação de Viviane como *girl*) e os outros dois positivos (V9b e V24c), quando ela é considerada bela. Cabe salientar aqui que dos 5 fragmentos, os 2 negativos tem como Experienciadores a irmã de Viviane, Igraine, e o Merlin, e nos outros 3 (neutro e positivos) quem assume essa função é Morgana, ou seja, alguém que é frequentemente identificada como fisicamente parecida com Viviane, portanto alguém cuja opinião está "comprometida" por sua similaridade com a sacerdotisa. Assim, pode-se dizer que não chega a haver uma quebra no que vínhamos observando, apenas que um outro ponto de vista – o de que Viviane é considerada bela por alguém – é apresentado.

Morgana, entretanto, não é a Experienciadora apenas de Fenômenos positivos em relação a Viviane. Em V22, apesar de não haver um Processo mental explícito, trata-se de uma reflexão da personagem na qual ela manifesta seu julgamento – portanto uma atividade mental – a respeito de Viviane (Sujeito/Portador da oração seguinte) por meio do adjunto modal de comentário *No wonder* (HALLIDAY, 1994, p.83), indicando a previsibilidade do que ela percebe: não é de admirar. O Fenômeno percebido por ela, por sua vez, é um Processo relacional já observado anteriormente, mas não podemos deixar de mencionar que ele é negativo, pois na junção de todos os elementos da frase, discursivamente temos que o fato de Viviane estar enrugada devido ao uso da magia, ou seja, devido ao uso do poder – independente, como já dissemos, de o desgaste mágico ser natural – é considerado por Morgana, ainda que mulher e feiticeira, como não sendo "de admirar". É claro que a autora provavelmente tinha em mente ao escrever apenas o desgaste pelo uso da magia, mas se pretendemos explorar as camadas de significado potencial e os discursos ocultos em brumas que o texto pode ter, precisamos abarcar todas as possibilidades de interpretação.

Dando prosseguimento à análise dos fragmentos de discurso relativos aos Processos mentais, temos em V24d novamente um verbo que se encontra em uma área limite entre dois tipos de Processos: *to call*. Considerado isoladamente, *to call* enquadra-se na categoria de Processo verbal, com o significado de "anunciar em voz alta", "pedir a presença de alguém", "convocar", etc. No entanto, em V24d o sentido de *to call* é "considerar", "caracterizar como" (CAMBRIDGE, 1995, p.185), portanto um Processo mental, já que envolve mais uma avaliação do que uma manifestação verbal. Aqui é marcante a maneira como o Fenômeno de Viviane ser bela é negado: a polaridade negativa da frase é evidenciada pelo fato de o primeiro elemento ser "*no*" é aumentada pelo uso de *alive*, que em termos de modalização funciona de modo similar a um modal de usualidade como *ever*, indicando "em qualquer tempo". Além disso, o Experienciador é *No one* <u>*alive*</u> ("Ninguém vivo")[95], ou seja, definitivamente ninguém pode considerar Viviane bela, em qualquer tempo.

Para finalizar o estudo dos fragmentos de discurso relativos à representação de Viviane, retornaremos momentaneamente às práticas discursivas para observar a ***força*** desses enunciados, já que temos aqui a ação social – o "ato de fala" (dar uma ordem, fazer um pedido, uma pergunta ou uma promessa, ameaçar, aconselhar, etc) – que eles desempenham, sendo tal questão importante em nossa análise. Em um total de 32 fragmentos de discurso observados, dos 21 que apresentam Viviane negativamente, 17 fragmentos (V1, V3a/b/c, V4,

[95] Na tradução em português a ênfase dada em Inglês com *alive* (vivo) não aparece, e temos somente "Ninguém".

V5a/b, V6, V9a, V10b, V14, V17, V22, V24a, V31b/c, V44) são declarações que simplesmente a descrevem e apenas 4 (V7, V18c, V24d, V49) são argumentações insistindo que ela não é mais jovem (em V7, V18c e V49, respectivamente junto a Igrainee ao Merlin) e no fato de ela não ser bela (em V24a, quando Morgause debate a questão com – ou melhor, contra – Morgana e Igraine). Já entre os 11 fragmentos de discurso que apresentam Viviane de forma positiva ou neutra, 6 (V9b, V10c/d, V31a, V32, V33) são, dentro do contexto em que ocorrem, declarações, enquanto que os outros 5 (V10a, V18a/b, V24b/c) são argumentações para convencer alguém – e entre as pessoas a serem convencidas encontra-se a própria Viviane, como em V18a e V18b – de que a personagem tem características positivas: em V10a, como já discutido, Viviane usa o fato de ela e Morgana não serem "muito grandes" e poderem se sentar no mesmo banquinho como favorável e, em V24b e V24c, respectivamente Igraine e Morgana rebatem as argumentações de Morgause de que Viviane não é bela.

Comparativamente, então, vemos que em relação à ***força*** dos enunciados quando se trata dos Atributos negativos de Viviane, as declarações ocorrem em número bastante superior às argumentações. Já quando os Atributos são positivos, surge uma necessidade de persuasão, e o número de fragmentos de discurso nos quais a força é argumentativa passa a ser quase igual ao daqueles em que a força é apenas de declaração. Discursivamente, o que ocorre é que quando se trata de características positivas em relação à aparência física de Viviane, é necessário *convencer* as pessoas de que ela as possui, enquanto que quando se trata das negativas não há essa necessidade, ou seja, é um fato reconhecido, dado como consenso geral.

Para encerrarmos as considerações a respeito da representação de Viviane, as observações a respeito do vocabulário – ou seja, das escolhas lexicais –, da modalidade e transitividade dos verbos e da força dos enunciados utilizados para descrever a personagem, quando consideradas em conjunto, evidenciam a cristalização de Viviane como *witch* (bruxa) dentro das convenções literárias tradicionais em relação a esse tipo de personagem sem, no entanto, cair na armadilha do estereótipo. Em outras palavras, ela é apresentada (ou representada) não como "velha e feia", mas como "não-bela e sem idade" e, ao utilizar tal recurso linguístico, Bradley faz com que o discurso hegemônico continue circulando sem aderir completamente a ele. Por outro lado, ao permitir que Morgana ache Viviane bela, a autora dá margem a leituras resistentes que vejam mulheres dotadas de poder como belas e que também questionem a necessidade da beleza e da juventude para que uma mulher seja valorizada. Dois discursos em confronto circulando concomitantemente: eis a tensão discursiva presente mais uma vez.

3.3.2 Papel

Passando à observação dos fragmentos de discurso relativos ao papel e ao poder da mulher, começaremos por aqueles relacionados à questão do papel esperado de Viviane como mulher e sacerdotisa, assim como aquele efetivamente desempenhado por ela. Em relação aos Processos encontrados, temos o seguinte:

Processos	**Nº de ocorrências**	**%**
Material	52	44,8%
Mental	27	23,2%
Comportamental	16	13,8%
Relacional	14	12,1%
Verbal	7	6, 1%
TOTAL	116	100%

Tabela 4: Processos relativos ao papel esperado de/desempenhado por Viviane

Podemos ver que há uma predominância considerável de Processos materiais seguidos dos de Processo mental e comportamental, o que dá suporte à escolha dos Processos materiais e comportamentais[96] como foco de nossa observação (ver 3.1). Apesar de estarem presentes em número significativo, os Processos mentais não foram selecionados para análise por serem em sua maioria apenas introdução ao relato de pensamentos, não nos interessando portanto. A fim de facilitar a análise e a apresentação dos resultados, os fragmentos de discurso em questão foram divididos em tabelas individuais para cada Processo a ser observado, como no caso do Processo material a seguir:

Processo – Nº de ocorrências	**Fragmentos de Discurso (finais)**
Material – 52	V6 - Viviane *had taken off* the breeches she wore for riding, and *put on* a loose gown of undyed wool V12 - *Following* him, Viviane realized that she had not even had time *to remove* her cloak or the men's breeches she wore for riding; and she had meant

[96] Os fragmentos de discurso originais (ver Anexo 2) de onde foram retirados os fragmentos secundários nos quais os demais Processos foram verificados são:
- Mental: V12, V16, V27, V40, V50, V51, V60, V65, V76, V77 e V92.
- Relacional: V12, V26, V32, V45, V.51, V61, V65, V75, V88 e V92.
- Verbal: V10, V26, V37, V39, V45, V79 e V88.

	to present herself in all the dignity of Avalon V13 - she *put on* a green gown V25 - When my sister Viviane *went on her travels*, she used to wear men's breeches V30 - Viviane *rode* no longer in boots and breeches like a man, *traveling* at speed V10 - She *put out* her arms and said, "*Come* here, Morgaine" V16 - She *had fought* her own battle more than twenty years ago, when she saw Igraine growing to womanhood with the tawny and russet beauty for which Viviane, still young, would gladly *have bartered* her soul and all her power V26a - she has sworn a vow never *to hurt* man nor beast V88d - In that last instant Viviane *had seized* her own small sickle knife. Her hand *lay* on it now, stained with her own blood V88f - she *murdered* my mother, I tell you she *murdered* her by her evil sorceries V42a – No woman knows, when she lies down to childbirth, whether her life wil*l* not *be demanded* of her at the hands of the Goddess V42b - I too have lain bound and helpless, with the knife at my throat, knowing that if death *took* me, my blood would *redeem* the land V38 - *dandling* [Morgaine] with the experienced hands of a woman well accustomed to babies V76a - Viviane thanked the man, *trying* not to sound too grateful as she felt V45a – I *have* never *found* any man who meant more to me than necessity, or duty, or a night's pleasure V61a - King Leodegranz, and other kings, *came* often *to consult* with her about the fate of Britain V92 - Viviane had never scrupled *to meddle* with the lives of others, when it meant the good of Avalon or of the kingdom V2 - she *had succeeded* to her mother's holy office V40c - I longed for a daughter into whose hands I could *resign* my office V39a - I, who *have given* my life to [the service of the Goddess] V50c - And there are times when I think I would *give* it all for one look from any human being such as Uther gave Igraine at their wedding V65b - I am a woman who, like yourself, has spent her life in the study of holy things, and God has seen fit *to give* me skill at healing V61d - She is priestess, and priestesses of the Great Mother may *not marry*, nor *make alliance* with any mortal man V75a - As a priestess, she could not have had the leisure *to rear* a son V75b - And so she *gave* me into the hands of one who had no other work than that V35a - When Viviane *came* to court, she *came to demand* of you that you fulfill your oaths to Avalon V35b - Then she *was struck down* V41 - I *am sent to officiate* in the Sacred Marriage V87c - the Goddess *orders* my actions V51b - What I *have done*, she thought, I *have done to save* this land and its people from rapine and destruction, a reversion to barbarism, a sacking greater

	than Rome suffered from of the Goths. V51e - If indeed the girl came to hate her, it would be the heaviest price she would ever *pay for* anything she *had done* V51f - Viviane knew she *had done* what she must, no more V60 - My own mother chose what lovers she would *to father* her children […]. Viviane *has done* the same V77a - I can *do* little more, save *to put an end* to her suffering

Tabela 5: Processos materiais relativos ao papel esperado de/desempenhado por Viviane

Observando primeiramente a ***modalidade*** em sua concepção mais geral, em relação ao Modo quase todos os fragmentos de discurso que apresentam Processos materiais estão no indicativo, sendo que em apenas um deles temos o imperativo: V10 – she put out her arms and said, "*Come* here, Morgaine". Viviane se dirige a Morgana com um enunciado que tem a força de um pedido, não de uma ordem, e ao pedir que a menina se sente a seu lado, que "venha" até ela, é evocado o papel "natural" (ou "mitológico") da mulher de acolher, de receber – especialmente crianças – de braços abertos.

Em 4 fragmentos de discurso, V12, V30, V38 e V76a temos o *present participle*, indicando uma ação em progresso. O verbo *to follow,* principalmente por estar seguido da Meta *him* (referente a um homem) remete ao mito da submissão da mulher, promovendo o confronto entre discursos: trata-se de Viviane em uma ação em andamento – uma mulher em ação, portanto –, mas semanticamente o verbo desfaz essa conquista ao colocar uma mulher seguindo um homem.

Em V30, verbo em questão é *to travel,* o qual pode ser visto como uma ação "masculina", já que o ato de viajar pressupõe liberdade e destemor, especialmente se considerarmos que Viviane muitas vezes viajava sozinha. Com isso, ela contesta o discurso que dita quais atividades são características e/ou apropriadas a determinado gênero, configurando-se então uma quebra no paradigma tradicional. Além disso, ainda que não no *present participle*, a ação de viajar retorna na locução verbal *went on her travels* e, dessa forma, Viviane rompe mais uma vez os padrões ditados pelo poder hegemônico, "desmistificando" a fragilidade feminina e oferecendo um modelo de mulher dinâmica e independente.

Em V38 e V73a, onde també aparece o *present participle*, o fato de as ações estarem em progresso confere um caráter dinâmico a elas e vai contra a passividade atribuída à – e muitas vezes cobrada da – mulher pelo discurso patriarcal. Por outro lado, enquanto *to dandle* (em V38) se relaciona ao mito do papel da mulher como essencialmente maternal – reforçado pelo fato de ele ser complementado pela Circunstância de modo *with the experienced hands of*

a woman well accustomed to babies –, o verbo *to try* (V73a) não se enquadra por si só em nenhuma possibilidade de interpretação exclusiva de um determinado discurso, seja ele hegemônico ou de base feminista, ficando portanto apenas sutilmente alinhado ao segundo pela presença, como já dissemos, do *present participle* indicando uma ação em andamento realizada por uma mulher.

Seis diferentes operadores modais são utilizados, em um total de 10 ocorrências, o que nos leva à questão da modalização e da modulação. O operador modal *would* é o mais frequente – 4 ocorrências – enquanto que *may* aparece 2 vezes (uma delas em elipse) e *can, could, will e must* são utilizados uma vez cada um.

Would, considerado em termos de modalização um indicador de probabilidade média (HALLIDAY, 1994, p.358, 362), aparece em V16, V42b, V50c e V51c, mas sua capacidade de tornar a ação do verbo principal que o segue irreal ou imaginária não apaga as repercussões discursivas do significado dele. Em V16, por exemplo, temos que Viviane teria trocado (verbo *to barter*) de bom grado sua alma e todo seu poder para ter a beleza da irmã Igraine, o que reafirma o mito da beleza feminina. Em V42b, ainda que se referindo a um aspecto religioso e ritual de religiões pagãs (o de o sangue humano ser derramado sobre a terra para fortalecê-la), o fato a que ela se refere ao dizer *my blood would redeem the land* é o de morrer no parto, ou seja, a mulher mais uma vez com o papel de mãe – e, neste caso, primordialmente na função de procriar – e associado a abnegação e sacrifício evocados por *blood* – neste caso sangue dado/derramado a fim de salvar algo – e *to redeem*.

Já em V50c com *would* e o verbo *to give* reaparece a questão de dar alguma coisa – ou tudo – em troca de algo associado a "necessidades femininas". Se em V42b a beleza era o item desejado, em V50c é o olhar amoroso de um homem e, mais ainda, durante a cerimônia de casamento com ele. É claro que todo ser humano quer ser amado – e a própria Viviane diz *one look <u>from any human being</u>* (grifo nosso) –, mas como buscamos identificar mitos sendo perpetuados, não podemos ignorar a possibilidade de que o final do fragmento *such as Uther gave Igraine at their wedding* assuma precedência discursiva sobre *from any human being* e continue cristalizando a noção de que o olhar amoroso de um homem e uma cerimônia de casamento sejam necessidades femininas pelas quais as mulheres dariam tudo. Por fim, em V51e, *would* aparece junto a *to pay for* quando Viviane reflete sobre o preço mais alto que ela teria de pagar por qualquer coisa que já havia feito. Assim, o que surge é que ainda que a situação seja imaginária por conta do uso de *would*, discursivamente o fato é que permanece a questão de a mulher pagar um preço por <u>fazer</u> alguma coisa. Em outras palavras, seu papel é o de ser passiva, pois se ela faz algo, acaba sendo penalizada.

Prosseguindo com a observação dos operadores modais porém tratando agora da modulação, *may* (em V61d), um indicador de obrigação baixa (HALLIDAY, 1994, p.358, 362) é utilizado com o significado de "ter permissão de" (HALLIDAY, 1994, p.358, 362), porém por apresentar a polaridade negativa, essa permissão é negada. A utilização do operador modal *may* em conjunto com os verbos *to marry* e *to make alliance with* – este último, por sinal, apresentando como Meta *any mortal man* – coloca mais uma vez frente a quem lê uma tensão discursiva: se por um lado ter ou não permissão – ainda que ligada a questões de crença e obrigações religiosas – de se casar e se aliar a um homem[97] remetem à submissão e ao papel esperados da mulher, o fato de que a polaridade é negativa nesse fragmento de discurso contesta essa idéia. Dito de outra forma, Viviane e as sacerdotisas da Grande Mãe podem não ter permissãode se casar ou de fazer alianças com homens, mas têm permissão de *não* fazê-lo, ou seja, estão livres da "obrigação" que o pensamento e o discurso patriarcal lhes impõe. Dessa maneira, é apresentada uma prática social alternativa, de resistência.

Can, operador modal indicador de probabilidade baixa no que tange à modalização (*ibid*, p.358, 362), é utilizado em V77a com o verbo *to do* e uma locução de Circunstância referente a quantidade, *little more*, e, mais adiante na oração, reaparece em uma referência inversa e em elipse por meio de *save* (já que o significado de "exceto" de *save* faz com que seja dito na verdade *I can put an end to her suffering*). Em ambos os casos Viviane declara que pode efetivamente realizar uma ação, mas já na primeira utilização de *can* a possibilidade de realizá-la tem sua importância diminuída pelo uso de *little more*. Discursivamente temos que ela pode realizar uma ação, porém o que ela pode fazer é pouco mais do que aquilo que já está sendo feito. Já na segunda – e implícita – utilização de *can*, a ação que ela pode realizar é, ao mesmo tempo, caridosa e funesta, já que ao dar fim ao sofrimento da amiga Viviane causará sua morte. Considerando o fragmento como um todo, o que temos é que Viviane pouco pode fazer, e o pouco que ela pode fazer é contestável e discutível em termos éticos e/ou morais. Com isso, ainda que o uso do operador modal indique a possibiliade de ação por parte de uma mulher, essa ação é desvalorizada, seja pela diminuição de sua eficácia, seja pelo questionamento gerado quanto à sua correção.

Outro dos operadores modais indicadores de probabilidade baixa quanto à modalização (*ibid*, p.358, 362), *could* é utilizado no sentido de uma possibilidade hipotética e

[97] Consideramos aqui que o subtantivo *man* poderia ter sido omitido caso a autora quisesse dizer "qualquer *pessoa* mortal". Além disso, como o verbo anterior é *casar-se*, se mantivermos a linha de pensamento patriarcal a aliança em questão é com um *homem* mortal.

seguido do verbo *to resign*. Com isso, temos que Viviane considera pouco possível – na verdade, apenas no âmbito da imaginação – renunciar ao cargo, colocando-o nas mãos de uma filha, pois já não tem mais idade para ser mãe. É interessante perceber que o verbo *to resign* tem como Circunstância de destinatário *into* [*a daughter's*] *hands*, portanto mesmo que Viviane renunciasse ao poder do cargo, ele ainda continuaria nas mãos de uma mulher. Dessa forma, temos mais uma vez em circulação um discurso de base feminista, em contraste com o que acabamos de ver em relação a, por exemplo, *can.*

Will aparece em V42a com a polaridade negativa e como parte de uma estrutura na voz passiva. Indicador de probabilidade média (HALLIDAY, 1994, p.358, 362), na verdade podendo qualificar um fato ou ação futura inclusive como "provável" (*ibid*, p.358, 362), *will* surge para levantar a possibiliade de a vida da mulher ser exigida em sacrifício pela Deusa ao dar à luz, um ponto cuja repercussão – a perpetuação do mito do sacrfício e abnegação femininos – não pode ser ignorado. Observado por outro ângulo, o modal se encontra em uma oração que apresenta a conjunção *whether*, a qual em inglês geralmente indica a presença de duas alternativas (SWAN, 1995, p.620). Com isso, ainda que a polaridade de *will* seja negativa pela presença de *not*, a idéia é a de que nenhuma mulher sabe se sua vida será ou não exigida pela Deusa no momento de dar à luz, ou seja, as duas possibilidades coexistem. Por meio das palavras de Viviane a mulher, mesmo que em um papel passivo e de vítima (já que se trata de ter a vida tomada), não aparece como presa de um único destino – a morte –, pois nas mãos da Deusa ela tem, também, a chance da vida.

O último dos operadores modais utilizado, *must* (presente em V51f), em termos de modulação indica um grau de obrigação alto. A ação a que ele se refere não é especificada e o verbo *to do* é na verdade utilizado aqui – da mesma forma que em vários outros casos que analisaremos mais adiante – como uma espécie de hiperônimo que abrange todas as ações que Viviane realizou em nome de Avalon para proteger a Bretanha. Isso faz com que a obrigação tenha raízes na religião da Deusa e na crença pessoal de Viviane de estar fazendo a vontade dela, portanto a obrigação vem de um poder feminino e/ou da própria personagem. Isso faz com que a tensão entre o discurso hegemônico e o de base feminista nestes fragmentos de discurso apresentando operadores modais seja incrementada, já que *must* – o mais "forte" deles – é utilizado por uma mulher ao referir-se a uma obrigação que pode vir tanto dela própria quanto de uma divindade feminina e em relação a ações realizadas também por uma mulher, configurando um momento verdadeiramente "ginocêntrico".

Passando à ***transitividade***, temos o uso da voz passiva em 3 fragmentos: V42a, V35b e V41. Em V35b e V41 quem sofre a ação é Viviane, e, portanto, apesar de continuar na função

sintática de Sujeito, ela passa a ser a Meta e não o Ator do Processo. A propósito, em ambos os fragmentos o Agente não é indicado, mas pode-se inferir pelas frases anteriores que seja masculino: em V35b quem "esmagou"[98] (derrubou) Viviane foi Balin e em V41 foram druidas do rei Ban que determinaram que Viviane realizaria o casamento sagrado com ele. Dessa forma, com os Agentes masculinos não são identificados, estes são isentos da responsabilidade pela ação, o que pode ser visto como uma parcialidade em relação ao poder hegemônico patriarcal.

Os Processos materiais envolvidos nesses dois fragmentos de discurso com a voz passiva são também dignos de observação. *To strike down* e *to send* são verbos que envolvem poder e movimento, características tidas como "masculinas", portanto apresentam Atores (neste caso, Agentes) masculinos. Já Viviane, como elemento que ocupa a posição inicial – portanto de destaque – das orações, como o Participante Meta, é também figurativamente derrubada em V35b, pois não realiza a ação, apenas a sofre. Em V41, porém, após a oração na voz passiva, a função de Ator é recuperada por Viviane, pois ela é enviada para realizar o casamento, ou seja, para realizar uma ação (*to officiate in the Sacred Marriage*). Isso demonstra uma alternância entre o papel passivo e o ativo da personagem – indicando um revezamento nos discursos circulantes. Considerando o número de ocorrências de Processos materiais nos fragmentos de discurso selecionados, a presença de apenas duas ocorrências da voz passiva envolvendo diretamente Viviane demonstra que a personagem, representando a Bruxa/Megera – quer dizer, a mulher com poder – tem um papel muito mais ativo que passivo.

No ultimo dos fragmentos de discurso apresentando a voz passiva, V42a, como vimos há pouco a Meta é a vida da mulher no momento de dar à luz, e o Ator (na função sintática de Agente) é a Deusa. É significativo o fato de que nos fragmentos nos quais é utilizada a voz passiva analisados acima os ocupantes da função sintática de Agente (neste caso, Participantes denominados Ator) não estavam expressos e eram – coincidentemente ou não – masculinos. Aqui, quando o Ator é a Deusa – uma deidade feminina –, ele aparece identificado. Assim, se por um lado é o feminino "agindo", já que a Deusa exige (verbo *to demand*), por outro a Deusa é a responsável pela ação inflingida à mulher, é ela que "exige sua vida" e, com isso, a ação feminina é negativizada.

Dando prosseguimento à análise da transitividade e observando os fragmentos de discurso na voz ativa, Viviane aparece como Ator dos Processos materiais na maioria deles

[98] Vocábulo utilizado na versão em português.

(39 ocorrências – em V2, V6, V10, V12, V13, V16, V25, V26a, V30, V35a, V39a, V40c, V41, V42b, V45a, V50c, V51b, V51c, V51f, V60, V75a, V75b, V77a, V88d, V88f e V92)[99]. Em alguns casos, os verbos aparecem no infinitivo por serem parte do segundo Participante de outros Processos (o Fenômeno de um Processo mental, por exemplo), como ocorre com *to remove* e *to present* (V12), *to hurt* (V26a), *to demand* (V35a), *to save* (V51b), *to rear* (V75a) e *to meddle* (V92), mas por serem todas ações sob a responsabilidade de Viviane, ou seja, ela é quem as executa, foram contadas considerando-a como Ator. Apenas 10 Processos materiais dos 49 que envolvem Viviane apresentam outros atores (V10 – *to come* [Morgana]; V42a – *to demand* [the Goddess] V42b – *to take* [Death]; V60 – *to father* [her mother's lovers]; V61a – *to come* e *to consult with* [King Leodegranz and other kings]; V61d – *to marry* e *to make alliance* [priestesses]; V65b – *to give* [God]); V87c – *to order* [the Goddess], o que confirma o papel ativo que ela tem dentro da trama e que é, por sua vez, apresentado como uma opção para as mulheres frente ao mito da passividade feminina.

Em termos de ***escolhas lexicais*** com repercussões discursivas, os Processos materiais que apresentam Viviane como Ator revelam a presença da mesma tensão entre os discursos referentes a gênero que já verificamos até aqui. Por exemplo, temos os verbos *to put on* (V6 e V13), *to take off* (V6) e *to remove* (V12), todos utilizados em relação à roupa de Viviane, mas *to put on* aparece quando ela veste roupas "de mulher", enquanto *to take off* e *to remove,* cujo significado é "tirar" uma roupa, são usados para as vestimentas masculinas que a sacerdotisa usa para viajar – fato salientado diversas vezes ao longo da obra. O verbo *to present* também aparece em relação a uma situação que envolve aparência – ela deveria se apresentar vestida adequadamente –, portanto vemos o discurso em torno da importância da aparência da mulher bastante presente.

Outros verbos remetem a mitos ligados ao papel maternal da mulher (V10 – *to put out* [*her arms*]; V75a – *to rear a son*), ao de sua abnegação e sacrifício (V42b – *to redeem;* V39a – *to give* [*my life*]) ou mesmo ao de a mulher ser "enxerida" (V92 – *to meddle* [*with the lives of others*]). Além disso, estão também presentes alguns que podem ser vistos como representativos do mito da imperfeição, inferioridade e fraqueza feminina: *to crumple* (V88c), *to fall* (V88c) e *to resign* (V40c), já que "a mulher cede sob pressão"; *to pay for* (V51c), pois "a mulher que tem poder deve pagar por isso"; e *to barter* (V16) e *to give* (V50c), reafirmando que "a mulher troca/dá tudo pela beleza e/ou o olhar apaixonado de um homem".

[99] Por serem partes dela e discursivamente terem o mesmo efeito, *my blood* em V42b e *her hand* em V88d são contados aqui como "Viviane".

Por outro lado aparecem também verbos tradicionalmente vistos como ações "masculinas", seja pela independência, destemor ou dinamismo envolvidos (V25 – *to go on* [*her*] *travels*; V30 – *to travel* e *to ride*; V2 – *to succeed*; V35a – *to come* e *to demand*), seja pela violência ou força que eles implicam (V16 – *to fight*, V26a – *to hurt*; V88d – *to seize*; V88d – *to murder*). Cabe salientar aqui, no entanto, que em V16 a luta de Viviane foi interna, com ela mesma, que em V26a ela jurou *não* ferir seres humanos ou animais e que em V88d ela agarrou seu punhal para se defender e *não* assassinou Priscila, apenas a ajudou a morrer. Portanto, ao mesmo tempo em que Viviane é o Ator – ou seja, uma mulher em um papel ativo, fora dos padrões hegemônicos, com o discurso de base feminista em circulação e mostrando outro modelo –, essas ações podem "comprometer a feminilidade" da personagem ao serem consideradas "masculinas" pelo discurso patriarcal fortemente presente na obra. Além disso, as circunstâncias da trama e/ou elementos presentes nos próprios fragmentos de discurso (como em V16, V26, e V88d) indicam não ter Viviane efetivamente realizado algumas dessas ações, retirando parte do efeito de ser Ator conquistado pela personagem.

Na direção oposta, há um exemplo que mostra Viviane – e, por extensão, a mulher – em um papel não convencional do ponto de vista do poder hegemônico e que, apesar de poder ser condenado pelo discurso patriarcal, destaca-se por desafiá-lo: o verbo *to find,* em V45a. Este verbo já confere à personagem um caráter ativo, pois "encontrar" pressupõe "procurar", distanciando-a do mito do papel passivo feminino. A Extensão que o acompanha (*any man who meant more to me than necessity, or duty, or a night's pleasure*), ainda que se refira a encontrar um homem por necessidade (remontando ao mito da mulher como sempre à procura de um homem por necessitar dele para estar "completa") ou dever (seguindo ordens, porém ordens da Deusa, deidade feminina), reforça o distanciamento do mito da passividade, pois o homem nada significa para ela além de uma noite de prazer, ou seja, trata-se do homem servindo aos propósitos dela e por vontade dela, que toma a iniciativa e age.

Ainda em relação a verbos que conferem à mulher – ou pelo menos ao feminino – um papel dotado de poder, temos *to demand* (em V42a, analisado anteriormente) e *to order* (em V87c) associados à Deusa, ambos rompendo com a determinação de a mulher ter apenas papéis de poder no âmbito doméstico e privado, já que os dois verbos demonstram a existência de um papel em mãos femininas investido de autoridade suficiente para exigir e ordenar.

Finalmente temos também o verbo *to do* (o mais utilizado, com 5 ocorrências: em V51b, V51c, V51f e V77a) que, como já comentamos, trabalha como um hiperônimo, designando todas as ações que Viviane realizou em nome da Deusa para proteger Avalon e a

Bretanha. Este verbo que a princípio discursivamente indica uma posição ativa da personagem (já que ela faz/fez algo), na verdade funciona como uma forma de a autora não retomar essas ações de Viviane mais do que o necessário, de não trazer à baila fatos polêmicos – a concepção de Artur e, mais tarde, de Mordred, a forma com que ela usa as pessoas, etc – que acabariam por convocar o discurso hegemônico, o qual certamente os condenaria. Bradley opta por enfatizar que Viviane fez, que ela agiu, e a própria personagem salienta isso. Por meio desse artifício, o discurso de base feminista ganha força nesses momentos, com uma mulher agindo consciente e assertivamente.

A sacerdotisa aparece ainda como Meta/Beneficiário/Extensão do Processo material de 5 verbos (em V10, V12, V42b, V61a e V65b), sendo que as implicações dessas ocorrências variam em termos discursivos. Em V42b, onde temos *death* (por sinal considerada feminina e uma das faces da Deusa pelas sacerdotisas de Avalon) como Ator e o verbo de Processo material *to take*, ainda que a oração seja uma *conditional clause* hipotética – portanto não real – Viviane além de ser a Meta aparece em um papel passivo, já que a ação é de a morte a "levar". Já em V65b o Ator é Deus (*God*) que "achou por bem"[100] lhe dar a habilidade de curar, ou seja, um Ator masculino é quem lhe dá uma habilidade ou poder segundo a vontade dele. Com isso, Viviane não só assume o papel de mera receptora, perdendo o poder de ação, como ainda fica à mercê de uma entidade masculina que paternalmente lhe concede algo. É claro que a habilidade de cura que lhe é concedida é uma forma de poder, mas é uma das fromas de "poder" que são permitidas às mulheres: agir para o bem-estar de outros. Da mesma forma, temos que levar em consideração que neste fragmento de discurso Viviane beira o cinismo, utilizando o discurso cristão em seu próprio benefício, não sendo em absoluto a verdadeira forma de pensar da personagem. Portanto, a oração *God has seen fit to give me skill at healing* situa-se sobre uma tênue linha de coerência e interpretação discursivas, já que do ponto de vista do discurso patriarcal e/ou cristão ela é verdadeira e coerente, enquanto que para o de base feminista e/ou pagão cria-se uma contradição e um embate.

Paradoxalmente, em V61a ainda que Viviane apareça como Meta o fato é que os Atores do verbo *to consult with* – Rei Leodegranz e outros reis – vinham consultá-la sobre ou discutir com ela (e com frequência) o destino da Bretanha, e o fato de alguém ter o papel de consultor/a indica uma forma de poder, seja por autoridade, seja por sabedoria. Dessa forma, Viviane aparece em um papel tradicionalmente destinado a homens, em especial por tratar-se de questões de Estado, esfera à qual as mulheres só recentemente passaram a ter acesso com

[100] Na versão da obra em português, "*houve* por bem".

mais frequência, configurando-se assim uma quebra dos paradigmas da época da trama e um reforço dos novos – da época da escrita da obra e atuais. Além disso, mesmo que a posição de Participante da personagem não lhe dê poder de ação, ela está extremamente imbuída de poder, já que são reis – e, mais do que isso, *homens* – que vão até ela para consultar sua opinião.

Nos últimos fragmentos em que Viviane aparece como o segundo Participante, ela na verdade é Ator e Extensão ao mesmo tempo: em V10 ela estende seus braços para acolher Morgana e, em V12, ela pretendia apresentar-se perante Uther e Igraine em toda a dignidade adequada Avalon. Nos dois fragmentos, não se pode deixar de observar que o contexto das ações remete a mitos relativos ao papel da mulher. Como já comentado, ao Viviane estender os braços para Morgana em V10, temos o mito da mulher maternal, que a todos acolhe (em especial crianças) e, em V12, o da vaidade feminina, a eterna preocupação da mulher com a aparência. Ambos são mitos presentes no discurso hegemônico e que, por meio dessas situações, seguem sendo perpetuados.

Quanto à ***força*** dos enunciados, eles são em sua maioria declarações relatando os acontecimentos da trama. No entanto, alguns se destacam por fugir a esse padrão, como V10 (o convite de Viviane para Morgana sentar-se junto a ela), V88f (a acusação de Balin), V42b (quando Viviane argumenta, tentando convencer Igraine da necessidade de ela ter um filho para salvar a Bretanha), V87 (Viviane justifica suas ações) e V25, V26a e V61a (nos quais Igraine argumenta a favor de Viviane). Com exceção da acusação de Balin e do fato de que em V10 e V42b circulam discursos relacionados a mitos em torno da mulher, a força dos outros 3 enunciados é positiva e dá suporte ao discurso de base feminsta ao argumentar a favor de Viviane, mantendo a disputa e a tensão entre os esses discursos.

Passando agora à análise dos Processos comportamentais[101], esses foram verificados nos seguintes fragmentos de discurso relacionados ao papel esperado de ou desempenhado por Viviane:

Processo – Nº de ocorrências	**Fragmentos de Discurso (finais)**
Comportamental	V6 - Viviane had taken off the breeches she *wore* for *riding*, and put on a loose

[101] Alguns verbos como *to betray* e *to spend* (*her life*) não são classificados como de Processo comportamental, mas foram assim considerados por nós por duas razões: 1) por apresentarem mais a característica de ser uma ação física e mental ao mesmo tempo – caso dos verbos *to betray* e, por exemplo - do que a de ser meramente física (como ocorre no Processo material); 2) por possuirem um verbo de Processo comportamental de significado similar sendo analisado neste momento (como no caso de *spend the life* e *live*)

– 16	gown of undyed wool V12 - Following him, Viviane realized that she had not even had time to remove her cloak or the men's breeches she *wore* for *riding* V76a - Viviane thanked the man, trying *not to sound* too grateful as she felt V26b - She *lives* as austerely as any abbess V39b - [I] say still it would be simpler *to live* the life of a peasant woman, beast of burden and brood mare in season V65b - I am a woman who, like yourself, *has spent* her life in the study of holy things V32 - Viviane *looked* straight *at* Gwydion and suddenly she seemed tall and imposing – the old priestess-trick V42a - No woman knows, when she *lies down* to childbirth, whether her life will not be demanded of her at the hands of the Goddess V42b - I too *have lain* bound and helpless, with the knife at my throat, knowing that if death took me, my blood would redeem the land V88c - she *crumpled* and *fell* without even a cry V79a - she said she should *go* and *help* with the laying-out V76b - She could not *betray* weakness before her escort.

Tabela 6: Processos comportamentais relativos ao papel esperado de/desempenhado por Viviane

Começando mais uma vez pela ***modalidade*** em sua concepção mais geral, em relação ao Modo os fragmentos de discurso apresentam verbos no indicativo. A forma verbal *gerund* aparece em V6 e V12, e em ambos os fragmentos o verbo é *to ride*, transformado em uma atividade (*riding*) e dando origem, assim, a um substantivo. Trata-se aqui de uma ação/atividade não considerada feminina, pois apesar de o cavalo ser um meio de transporte comum a homens e mulheres da época, o ato de cavalgar com sua movimentação enérgica e implicações de liberdade é tradicionalmente associado ao masculino. Assim, este é mais um exemplo do discurso de base feminista propondo modelos alternativos ao papel passivo da mulher apregoado pelo discurso patriarcal.

Ainda dentro da modalidade, quanto aos operadores modais, foram encontrados dois. O primeiro deles, *should,* em termos de modulação é indicador de obrigação média (HALLIDAY, 1994, p.358, 362) e aparece em V79a[102] sinalizando que a atitude de ir ajudar era esperada de Viviane. Mais especificamente, no discurso hegemônico se espera (ou seja, é uma obrigação) que a mulher vá ajudar a preparar o corpo do/a falecido/a para o enterro – ainda um resquício do mito do papel de cuidar de outras pessoas atribuído à mulher. Considerando que Priscila era amiga de Viviane, outro modal que indicasse uma inclinação

[102] A versão em português altera o enunciado para "Pouco depois, levantou-se para ajudar a preparar a morta."

média, como por exemplo *will* (*ibid*, p.358, 362), retiraria o peso da obrigação e não colocaria tal discurso em circulção, além dar à personagem o poder de optar por ajudar por estar disposta a fezê-lo. A escolha de *should,* ainda que não tenha sido intencional, tem, portanto, reflexos discursivos que mais uma vez apontam para a perpetuação do discurso de base patriarcal.

O segundo dos modais, *could*, aparece em V76b com a polaridade negativa em termos de modulação. Assim, se na polaridade positiva temos que o Comportante tem permissão de realizar a ação (*ibid,* p.59), com a polaridade negativa Viviane não tem permissão de demonstrar fraqueza. Não fica claro quem é responsável por tal permissão – se ela mesma, consciente de seu *status* de Grã-Sacerdotisa, se o padrão de comportamento exigido de uma Grã-Sacerdotisa assim o determina ou se é o comportamento esperado dela como tal – mas, de qualquer forma, está espécie de proibição leve não pode, neste caso, ser desligada da ação que a acompanha: demonstrar fraqueza. Como já vimos, a fraqueza – física e moral – é uma das características associadas ao mito da inferioridade feminina, sendo frequentemente utilizada para demonizar a mulher. Neste caso, a imputação de fraqueza moral é, ainda, agravada pela presença do verbo *to betray*, mesmo que seu significado aqui seja mais próximo de "demonstrar" (*to show*) do que de "trair" (*to cheat*). No caso de Viviane, ao se auto-determinar a não ser fraca ela vai explicitamente contra o mito da fraqueza feminina, se nega a compactuar com ele, em uma demonstração de oposição ao discurso que discrimina e diminui a mulher. Dessa forma, é colocado diante de quem lê um exemplo de resistência, mesmo que *could* envolva permissão/proibição, ou seja, uma forma de sujeição.

Voltando agora nosso foco para a ***transitividade*** e observando os fragmentos de discurso na voz ativa, Viviane aparece como Comportante dos Processos comportamentais na maioria deles (14 das 16 ocorrências – em V6, V12, V26b, V32, V42b, V65b, V76a, V76b V79a e V88c). Em um desses casos o verbo aparece no infinitivo por ser parte da Extensão de um Processo material (como *to sound* em V76a). O outro Comportante, ocupante da função sintática de Sujeito, é *she* [*no woman*], em V42a. É interessante ver que ainda que não seja Viviane na função de Comportante, ou seja, realizando a ação, ela está nas mãos de um Participante feminino, porém junto a um verbo (*to lie down*) que remete ao "tradicional" papel de parir da mulher, já que se trata de *to lie down to childbirth*, ou seja, mais uma vez discursos conflitantes estão em cena.

Observando as ***escolhas lexicais*** referentes aos Processos comportamentais em relação ao papel de Viviane – e, por extensão, da mulher – há uma área nebulosa na qual se encontram verbos que podem ser vistos como associados tanto ao discurso de base patriarcal

quanto ao de base feminista. Temos, por exemplo, *to wear* em V6 e V12. Em ambos os casos o Comportamento são os culotes ou bermudas que Viviane usava para montar e considerados roupas de homem. Portanto, uma pessoa cuja posição-leitor se alinhe ao discurso hgemônico reprova tal comportmanento e fica aliviada quando ela veste trajes "femininos", enquanto que uma que compartilhe da visão feminista não vê problema algum nisso, já que se trata de uma questão de conforto – logo, acima de convenções de vestuário –, e questiona a necessidade da mudança no tipo de roupas (não levando em consideração, é claro, que a prática social da época não comportava vestimentas que não vestidos para as mulheres). Como já dissemos, ambas são leituras coerentes, cada uma dentro da posição-leitor e da formação discursiva à qual ela se alia. Da mesma forma, o verbo *to spend* (V65b) seguido de *her life in the study of holy things* pode ser encarado de duas formas: como a mulher passando a vida – e, talvez até mesmo a "desperdiçando" – em um papel que não lhe cabe ou como dedicando este tempo à busca de algo que, em última instância, é uma forma de poder (o conhecimento das coisas sagradas). Com isso, mais uma vez leituras contrastantes são possíveis, dependendo de sob a luz de que discurso se observa o comportamento.

Passando aos verbos que confirmam papéis tradicionalmente determinados para a mulher, temos *to live.* Em V26b Igraine diz que Viviane vive tão austeramente quanto uma abadessa, portanto atendendo às expectativas de que a mulher deve portar-se comedidamente e, neste caso, remetendo ainda à pureza e santidade também esperadas dela, personificadas na menção a uma abadessa. Já em V39b é a própria Viviane que diz que "seria mais simples viver como uma camponesa, besta de carga e égua parideira", com isso não só desvalorizando a figura da mulher (camponesa, mas por extensão de toda mulher) como rebaixando-a à condição de – literalmente – animal. Por meio desse enunciado Viviane compactua com um papel inadmissível atribuído à mulher, mas que ela diz ser "mais simples" em comparação com suas obrigações como sacerdotisa. Esse mesmo discurso, de que certos papéis ditos "femininos" ainda que desagradáveis são desejáveis se comparados com as obrigações modernas (leia-se: profissionais) das mulheres pode ser percebido em diversas frentes[103] até mesmo ainda hoje e muito provavelmente provém do poder hegemônico, que tenta doutrinar a mulher em direção a uma volta a modos de pensar e agir passados e ultrapassados, mas favoráveis ao *status quo*.

Outro verbo que repete mitos em relação ao papel da mulher é *to lie (down).* Em V42a ele aparece em relação à mulher no momento do parto e cuja vida pode ser exigida pela Deusa

[103] Ver, por exemplo, o "Monólogo de uma mulher moderna" que circula na Internet. Disponível em: <http://princesagilda.wordpress.com/2010/03/21/monologo-de-uma-mulher-moderna/> Acesso em: 01 fev. 2011

nesse momento. Considerando-se que ela está deitada – portanto indefesa – temos, além do já comentado mito da maternidade, o da incapacidade da mulher de defender-se circulando sutilmente. Tanto é assim que, em V42b, Viviane diz que ela também se deitou "amarrada e impotente" (*bound and helpless*), ou seja, mesmo que seja devido às circunstâncias de estar dando à luz e que ela esteja se referindo a uma ameaça provinda da Deusa, o fato é que a imagem que fica na mente em relação ao papel da mulher é que ela é submissa (devido a *bound*) e indefesa (com *helpless*).

Aumentando a lista de mitos em relação ao papel passivo da mulher e de sua inferioridade – neste caso, física –, aparecem em V88c os verbos *to crumple* e *to fall.* Obviamente devido ao fato de Viviane ter sido atingida por uma machadada não há muitas alternativas além de "se encolher e cair" (ou "desabar", verbo utilizado na versão da obra para o português), mas o uso desses dois verbos implicando uma total falta de reação da parte dela só confirma os mitos mencionados. Vale ressaltar que Viviane na verdade reagiu – sua mão estava pousada sobre o pequeno punhal que ela sempre carregava –, mas ninguém a não ser Morgana o percebe, e com a cena retratada de forma chocante (há uma menção repetida da quatidade de sangue que havia), a reação de Viviane fica perdida em meio à brutalidade sofrida – e esta é a palavra-chave: sofrida – por Viviane.

Um último verbo de Processo comportamental indica poder – porém mágico – nas mãos da Viviane: *to look at* (V32). Viviane olha diretamente para Gwydion e de repente parece alta e imponente, graças à magia de Avalon. Dessa forma, aquilo que poderia ser visto como um poder provindo dela como mulher, quer dizer, a força e o peso de seu olhar poderiam tê-lo impresionado, acaba sendo atribuído à magia e, com isso, retorna-se ao mito da mulher como "autorizada" a possuir poder apenas mágico, o qual dentro do discurso patriarcal tem a única finalidade de enganar ou seduzir outros – o papel da Hetaira –, em especial homens, pobres vítimas dos diabólicos ardis femininos.

Passando à observação da ***força*** dos enunciados, eles são mais uma vez em sua maioria declarações relatando os acontecimentos da trama. Fugindo desse padrão, temos a força argumentativa em V26b, no qual Igraine tenta mostrar a outras pessoas qualidades positivas de Viviane. Em V42a/b também temos enunciados cuja força é argumentativa, mas é Viviane quem os produz, tentando convencer Igraine da necessidade de ela ter um filho para salvar a Bretanha. Dessa forma, podemos ver que, fora os relatos, a força dos outros enunciados é favorável à personagem.

Encerrando, então nossa observação dos verbos ligados ao papel esperado de e o efetivamente apesentado por Viviane e sua ligação com os da mulher, verifica-se que, como

em outros itens observados, encontram-se em circulação aqui discursos conflitantes, insuflando uma tensão quase permanente e presente ao longo de todo o texto de *As brumas de Avalon*. Ao mesmo tempo os verbos estudados indicam mais uma vez que Viviane se enquadra em um dos pólos da dicotomia que propomos neste estudo, o da Megera, já que personifica ações que ameaçam a construção patriarcal do feminino (como o fato de ser capaz de e considerar a possibilidade de governar a Bretanha, ser consultada por reis e se recusar a ser um objeto para o homem, tornando-o ao invés disso um objeto de seu prazer) e por tentar erradicar algumas das qualidades tradicionalmente associadas ao feminino (por exemplo, usando roupas de homem e sendo assertiva e autoritária).

3.3.3 Poder

Passando agora à questão do poder conferido a ou possuído por Viviane como mulher e sacerdotisa e que se reflete naquele conferido à ou possuído pela mulher, o quadro é o seguinte:

Processos	**Nº de ocorrências**	**%**
Material	59	39,3%
Relacional	28	18,7%
Mental	27	18%
Comportamental	25	16,3%
Verbal	11	7,7%
TOTAL	150	100%

Tabela 7: Processos relativos ao poder conferido a/possuído por Viviane

Podemos perceber que novamente há uma predominância considerável de Processos materiais, seguidos dos Processos relacionais e mentais que, como já estabelecemos, não são de nosso interesse observar. Já os Processos comportamentais aparecem em número bastante próximo ao dos Processos relacionais e mentais, confirmando nossa escolha dessas categorias para investigação de questões ligadas ao poder da mulher[104]. Mais uma vez, a fim de facilitar

[104] Os fragmentos de discurso originais (ver Anexo 2) de onde foram retirados os fragmentos secundários nos quais os demais Processos foram verificados são:
- Mental: V18, V23, V43, V45, V46, V47, V51, V57, V58, V59, V64, V65, V66, V70, V73, V74, V79, V80, V85, V88, V93.
- Relacional: V4, V18, V23, V43, V45, V46, V47, V51, V53, V58, V64, V66, V70.

a análise e a apresentação dos resultados, os fragmentos de discurso a serem observados detalhadamente foram divididos em tabelas individuais para cada Processo, material e comportamental. Especificamente quanto aos Processos materiais, eis os fragmentos de discurso observados:

Processo – Nº de ocorrências	**Fragmentos de Discurso (finais)**
Material – 59	V4a - Viviane *took* [the guest cup] between her hands V4b – with the gesture with which she *took* the cup, she was suddenly tall and imposing V4c - Then she *put* the cup *aside* and her sense of the moment dropped away V54a - Viviane's voice, like the loud clang of a great bell, *shocked* Igraine's words silent V58c - for a moment Igraine believed the priestess would *strike* her in the face V58e - though her voice was soft, it seemed *to raise* echoes through the entire room V82 - And the Lady said, her voice suddenly *filling* the courtyard V70 - Once again Viviane was the kinswoman she knew, yet at the same time she was the awesome figure who *had brought down* the mists V43b - She thought, "Goddess! Had I been ten years younger, how this man and I could *have ruled*! V46a – And who would *have ruled* Avalon in those years, had you chosen a crown in the Christian lands outside? V46b - If I *had ruled* them at Uther's side […] they would not have been Christian lands V80 - [Viviane] knew herself reluctant *to set aside* her own position of authority, yet if she could *lay* it into Morgana's hands, she would *do* so without regrets V72c - You *defy* the Lady of Avalon, Galahad of the Lake? V59a – why do you not *seek to attract* Uther with your charms, and *bear* this ordained king yourself? V86a - It seemed that Viviane *read* her thoughts V47a – Your hands chose *to wield* power, not song V78a - So you *used* your sorcery tricks *to cure* her when it was honor to your evil fiend-Goddess V83b - she *had used* me as she *had used* Igraine! V86c - One hold, indeed, I have over him, though for your sake, child, I would *not use* it before his court V65a - She could, she reflected, *turn* [the priests'] own jargon against them V74b - She *brought* my lord Arthur to the throne, and *gave* him his sword *to stand* against the Saxons V86b – a time might *come* when some secret knowledge might *give* me a weapon *to force* Arthur to his sworn duty V87a - We *set* him on Uther's throne, we can *bring* him *down* if we must

- Verbal: V21, V47, V54, V58, V59, V66, V73, V81, V82.

	V87b - I would be reluctant *to make* such *threats*; but if I must, I will V51b - wondering if she was, after all, what Morgaine thought her – drunk with power, believing that all things were at her command *to play with* as she thought good V55b - Morgaine was falling victim, like everyone else, to Viviane's charm, that charm which could *make* everyone into a helpless pawn of her will V95 - she could *charm* any man alive *to do* her will, and any woman either V56b - *Leave* it for now, I will *manage* her, as I always *have done* V66b - I am not the Great Goddess, *to give* or *withhold* children from you, and I would not if I could V66c - I cannot *meddle* with what the fates have decreed V57 – Do you think I will *let* you *plot* against my child's life as you *have plotted* against mine? V73b - I thought you believed that your will was the will of the Goddess, and all of us puppets *to serve* you! V83a - Viviane *had planned* this V78b - and now when you can *get* no more good of it you will *let* her die V85 - so Viviane *had gotten* what she wanted of her, after all V93b - she had not scrupled *to send* a brother to the bed of his own sister V88b - I *bid* you look now on that sword you *bear* V91a - She *came to reprove* Arthur that he *had forsaken* Avalon V50b - Fear, awe, reverence ... these *have been given* me. Never love.

Tabela 8: Processos materiais relativos ao poder conferido a/possuído por Viviane

Enfocando primeiramente a ***modalidade*** em sua concepção mais geral, em relação ao Modo quase todos os fragmentos de discurso que apresentam Processos materiais estão no indicativo, sendo que em apenas um deles temos o imperativo. Em V56b Igraine "lê" no olhar que Viviane e Merlin trocam o enunciado em questão, que diz *Leave it for now*, em uma estratégia que na sequência da frase se revela ser a de dobrar Igraine como Viviane sempre fez. O verbo no imperativo pressupõe que Viviane tem autoridade suficiente para dirigir-se ao Merlin – homem, mais velho e líder dos druidas – com um enunciado que tem quase a força de uma ordem, fato que a investe de poder.

Em relação aos operadores modais e mais especificamente quanto à modalização e modulação, 6 diferentes operadores são utilizados – *can, could, will, would, might* e *must* –, em um total de 22 ocorrências. Começando por *can*, operador modal que indica que uma ação é possível ou que alguém tem permissão de realizá-la (HALLIDAY, 1994, p.358, 362), em V66c por ele apresentar polaridade negativa esta possibilidade ou permissão é anulada, e Viviane, aqui na posição de Ator, é destituída da capacidade de interferir naquilo que foi estabelecido pelo destino. Mesmo que dentro da religião da Deusa a possibilidade de alterar as determinações do destino seja inexistente, o fato é que o aspecto de proibição trazido à baila

por *cannot* toca em um ponto nevrálgico, o das proibições impostas à mulher em diversas esferas. Mais: ainda que a proibição no caso de Viviane advenha de uma religião matriarcal (portanto sem relação direta com o poder hegemônico), a questão aqui são as implicações discursivas de haver, mesmo que indiretamente, uma proibição imposta a uma mulher.

Já em V78b *can* é utilizado com o verbo *to get* e, apesar de esse verbo em si fazer com que Viviane tenha poder por estar no papel de Ator – afinal de contas é possível para ela "obter" algo –, na sequência da oração (ou seja, na Extensão do verbo) temos *no more good of it*, que faz surgir alguns pontos em contrário. Além da introdução da polaridade negativa por meio de *no* (o que retira a possibilidade de Viviane ter sucesso), *to get* [*some*] *good of it* coloca Viviane sob uma luz negativa ao significar "tirar proveito de alguma coisa ou situação"[105] (MACMILLAN, 2010), situando-a com isso dentro do rol de características da Megera. Nesse mesmo fragmento de discurso temos *will*, quando Balin diz a Viviane que ela irá deixar (verbo *to let*) Priscila, a mãe dele, morrer já que não pode mais tirar proveito da situação. A modalização e modulação médias de *will* (*ibid*, p.358, 362) fazem com que o ato de que Balin acusa Viviane seja não só provável como também sugere que ela esteja bastante inclinada a fazê-lo, tornando a acusação ainda mais séria. Assim, se o início do fragmento já demonizava Viviane e a encaixava no rótulo de Megera, este final confirma tal intenção.

Por fim, em V87a *can* é utilizado com *bring down* e mais uma vez Viviane aparece como Ator[106], o que é ao mesmo tempo favorável – do ponto de vista feminista, já que Viviane não só age como passa a ter o poder de derrrubar Artur, um rei, do trono – quanto desfavorável para a personagem (do ponto de vista de base patriarcal), pois ela ter esse poder – ou qualquer outro – vai contra o que o poder hegemônico considera apropriado à mulher.

Ainda em V87a aparece *must*, também ligado ao verbo *to bring down* e também com Viviane como Ator. Por meio desse operador modal, derrubar Artur passa de possibilidade a uma ação exigida, já que *must*, em termos de modulação, indica um grau de obrigação alto (HALLIDAY, 1994, p.358, 362). Considerando o caráter subjetivo de *must* – ele indica uma firme intenção de fazer algo no futuro da parte de quem o utiliza (CAMBRIDGE, 1995, p.932) –, ainda que o fato de ser uma obrigação possa parecer como algo imposto, na verdade há uma decisão e uma determinação de Viviane em realizar a ação, o que lhe confere ainda mais poder.

---

[105] Na versão da obra em português a tradução difere, sendo utilizado "não pode fazer mais nada por ela".

[106] *We* neste fragmento de discurso pode referir-se tanto a Viviane e Merlin quanto a Viviane e Avalon, mas, independente de qual dessas alternativas, a personagem está presente.

Observando agora o operador modal *could*, em V43b, V66b e V80 ele funciona em termos de modalização em seu grau de probabilidade baixa (*ibid*, p.358, 362) ao referir-se a situações completamente hipotéticas. Em V43b, onde mais uma vez temos Viviane como Ator, a personagem imagina como ela e Uther poderiam ter governado juntos caso ela fosse dez anos mais nova. O verbo presente aqui é *to rule,* e Viviane pensar que poderia ter governado indica a posse por parte dela de uma capacidade que abre novas possibilidades para a mulher, já que mostra que ela é dotada de poder de governar e agir fora da esfera doméstica. A mesma implicação discursiva aparece em V46a, onde o operador modal utilizado com *to rule* é *would*. A oração é a *main clause* de uma *conditional sentence* por meio da qual o Merlin questiona quem teria governado Avalon caso Viviane tivesse escolhido ter uma coroa em terras cristãs. O verbo *to rule* aparece ainda, porém sem a presença de um operador modal junto a ele, em V46b, fragmento no qual Viviane responde a pergunta do Merlin dizendo que se ela tivesse governado ao lado de Uther as terras da Bretanha jamais teriam sido cristãs, mostrando a força de sua vontade e determinação. Ainda que essas situações sejam todas imaginárias e no passado, o fato é que a capacidade de governar de Vviane é reafirmada repetidamente, reforçando o que dissemos acima a respeito do poder da personagem e, por associação, também à disposição da mulher.

Retomando o operador modal *could*, em V80 ele está presente com Viviane na posição de Ator quando, em uma *conditional clause*, ela reflete sobre a possibilidade de depositar sua posição de autoridade nas mãos de Morgana e, apesar de em termos de modulação *could* indicar uma disposição da parte de Viviane em fazê-lo, em relação à modalização a probabilidade é baixa (HALLIDAY, 1994, p.358, 362). O verbo utilizado com *could*, *to lay*, pode ter sido escolhido por uma questão de estilo – mais formal – em detrimento a *to put,* por exemplo, mas essa escolha acaba se tornando uma pequena concessão ao discurso patriarcal, pois entre esses dois verbos *to lay* é mais "delicado", mais "suave" – portanto mais "adequado" a uma mulher – do que *to put,* mais direto e objetivo, portanto mais "masculino".

Dando continuidade à *conditional sentence* em V80, na *main clause* temos *would* que, como operador modal de probabiliade (modalização) e inclinação (modulação) médias e somado ao adjunto modal de comentário *without regrets* (HALLIDAY, 1994, p.83), indica que mesmo que a probabilidade de deixar o poder seja baixa, Viviane o faria. O verbo utilizado com *would* é *to do* que, junto com *so* (Extensão do verbo), funciona como uma referência anafórica a *lay* [*her position of authority*] *into Morgana's hands* e com isso, considerando-se a oração anterior na qual Viviane reconhece que reluta em abrir mão dessa

posição (*to set aside*), cria-se uma situação paradoxal. O que ocorre é que, mesmo que o poder seja passado para outra mulher, ele não é algo de que Viviane gostaria de abdicar, mas, por outro lado, com todas as responsabilidades que pesam sobre ela, a sacerdotisa o faria sem arrependimentos. Esse é um dilema com o qual muitos/as leitores/as podem se identificar: ter autoridade e não querer abrir mão dela para não perder o poder e ao mesmo tempo querer passá-la para outra pessoa para ter menos responsabilidades. Essa dúvida mostra a humanidade de Viviane e, por isso, ela cogitar abandonar sua posição de autoridade pode ser visto tanto como uma demonstração da "fraqueza e incapacidade femininas" (segundo o discurso hegemônico) quanto um desejo natural de uma pessoa em um cargo de responsabilidade que, casualmente, é uma mulher, como provavelmente seria a leitura a partir de uma posição-leitor de base feminsta. O principal é que Viviane verdaeiramente tem poder devido a sua posição, reluta em perdê-lo e só cogita abrir mão dele caso ele passe para as mãos de outra mulher e, assim, mesmo com a presença dos dois discursos, a posse do poder por uma mulher fica em primeiro plano.

Outra ocorrência de *could*, em V55b, envolve o charme de Viviane, presente como o Ator da oração. O verbo utilizado com *could* é *to make* e juntos eles se referem à capacidade de Viviane de fazer todos se tornarem joguetes impotentes à mercê de sua vontade – idéia reforçada em V95, onde *could* aparece junto ao próprio verbo *to charm*. O grau de modalização baixo de *could* indica que isso era apenas possível, mas a força semântica do verbo *to make* se sobrepõe, pois com seus possíveis significados de "causar", "executar", "tornar" e "forçar" (CAMBRIDGE, 1995, p.855) – os dois últimos aplicáveis neste caso – o que fica em primeiro plano é o poder de Viviane sobre outras pessoas. Discursivamente, no entanto, isso pode ter dois lados: em uma leitura de base patriarcal, esse poder de manipulação – considerado algo negativo – é o único "permitido" a uma mulher, pois é prova de sua natureza diabólica e reforça sua demonização, ainda mais no caso de Viviane que é bruxa; já em uma leitura de base feminista, o poder de manipular pessoas não é visto como exclusivo da mulher e, mesmo que ele tenha conotações negativas, possuí-lo a investe de ainda mais poder.

Dentro da mesma linha, o operador modal *could,* presente em V95 junto ao verbo *to charm* e seguido da Meta *any man alive to do her will, and any woman either,* indica com sua modalidade baixa (HALLIDAY, 1994, p.358, 362) que era posível à sacerdotisa ralizar a ação. Por sua vez, a ação de encantar alguém no sentido de cativar ou fascinar pode ser descrita por meio dos verbos *to enchant*, *to delight* ou *to enthrall*, assim como *to bewitch* e *to charm.* A diferença, porém, é que os dois últimos têm conotações mágicas e podem ser

traduzidos como “enfeitiçar” (CAMBRIDGE, 1995, p.122, 219). Dessa forma, como observado acima em relação a V55b, Viviane é condenada por usar seu charme para manipular pessoas, e aqui a acusação é repetida e ampliada: ela enfeitiça não só qualquer homem vivo a fazer o que ela deseja, mas mulheres também. O fato de as mulheres terem sido incluídas no final da frase, como uma reflexão posterior, indica que o “natural” – segundo o discurso hegemônico – seria Viviane encantar homens, enquadrando-se portanto no papel da Bruxa ou mesmo no da Hetaira (ver 1.4.3). A inclusão desse *afterthought* aumenta a acusação contra Viviane, ao mesmo tempo em que serve como um “aviso” do discurso hegemônico para qualquer mulher que a admire: nem mesmo você está segura, ela pode enfeitiçá-la e usá-la também; logo, não se mire no exemplo dela e muito menos seja como ela, uma Bruxa ou Megera.

Em V66b *could* e *would* surgem juntos mais uma vez. Os dois são parte de outra *conditional sentence* e ambos referem-se aos verbos *to give* e *to withhold*. No caso de *could*, este aparece na *conditional clause* e, com seus graus de probabilidade (modalização) e obrigação (modulação) baixos (HALLIDAY, 1994, p.358, 362), estabelece uma situação (condição) hipotética na qual seria possível para Viviane (ou ela teria permissão de) dar ou negar filhos a Igraine. Isso poderia ser visto como um poder (ainda que hipotético) nas mãos de Viviane por ser ela o Ator de ambos os operadores modais, mas *would*, com a polaridade negativa e seus graus de probabilidade (modalização) e disposição médios (HALLIDAY, 1994, p.358, 362) determina não só que não seria provável como ela não estaria disposta a fazê-lo. Em outras palavras, ela renega esse poder, mesmo que hipotético, de dar ou negar filhos, o qual como ela própria esclarece, pertence à Deusa. Considerando as acusações muitas vezes impingidas às mulheres acusadas de bruxaria de que elas podiam lançar feitiços para que outras engravidassem, fossem/ficassem estéreis e mesmo abortassem bebês, essa negação de Viviane é uma resposta do discurso de base feminista ao discurso patriarcal que, além de colocar sobre a mulher a responsabilidade física de gerar filhos, a demoniza ao conferir-lhe um poder mágico capaz de afetar a fertilidade de outras.

Por fim, em V65a, os graus de modalização e modulação baixos de *could* (*ibid*, p.358, 362), indicando possibilidade e disposição em realizar a ação, fazem com que o verbo *to turn* acompanhado da Meta [*the priests’*] *own jargon* e da Circunstância *against them* seja mais um exemplo do poder de que dispunha Viviane, neste caso o de literalmente reverter o discurso patriarcal contra ele mesmo. Essa ação, ou melhor, a possibilidade de executá-la, é com certeza ser taxada de “heresia” por esse discurso, mas não há como negar que a presença dela é um desafio e um exemplo de uma possível “tática” de resistência contra ele.

Passando ao operador modal *would*, no início da oração em V86c Viviane informa Morgana que possui uma arma contra Artur. *Would* então aparece com a polaridade negativa e junto ao verbo de processo material *to use*, tendo Viviane como Ator e *it* (em referência catafórica a *one hold over* [*Arthur*]) como Meta. Com isso, e dada a modalização e modulação médias de *would* (HALLIDAY, 1994, p.358, 362), temos que Viviane não considera provável nem pretende usar o trunfo que possui contra Artur para não prejudicar Morgana, ou seja, ainda que ela disponha de uma forma de poder sobre ele, o bem-estar de outra pessoa – coincidentemente ou não, uma mulher – tem precedência. Dessa forma, o mau uso do poder – que poderia ser aproveitado pelo discurso hegemônico como argumento contra a mulher e contra a posse de poder por ela – é desqualificado e Viviane ainda consegue colocar-se sob uma luz positiva, verificando-se neste fragmento de discurso uma primazia do discurso de base feminsta.

Na última ocorrência de *would,* verificada em V58c, seu grau de probabilidade (modalização) e inclinação (modulação) médios (HALLIDAY, 1994, p.358, 362) fazem com que a ação do verbo *to strike* (“bater”, “atingir”) que tem Viviane (designada aqui por *the priestess*) como Ator pareça provável e desejada por ela. Considerando que se trata de um verbo semanticamente impactante por trazer em si força, poder e movimento, e de uma ação que o discurso patriarcal por essa razão associaria ao masculino, configura-se aqui de certa forma um rompimento de paradigmas. Ao mesmo tempo, porém, a reação de *strike* [*someone*] *in the face* (“esbofetear alguém”) ao sentir-se ultrajado é tradicional e estereotipicamente associada à mulher, portanto tanto o discurso hegemônico que vê a ação dessa forma quanto o de base feminista que vê nela a mulher saindo de seu papel de passiva ao ter poder de ação e reação podem ser vislumbrados aqui.

Passando a outro operador modal, em V56b temos *will*, que aparece após a oração no imperativo “Leave it for now” analisada anteriormente. O grau médio de probabilidade e frequência (modalização) do operador (*ibid*, p.358, 362) é alterado para alto com o uso do adjunto modal *always* (HALLIDAY, 1994, p.83), e assim a ação do verbo *to manage* (“lidar com” ou, conforme a tradução utilizada na versão da obra para o português, “dobrar” alguém, neste caso, Igraine) passa a estar sob o controle completo de Viviane, sem falar que a modulação de *will*, com seu grau também aumentado, ainda acrescenta que há uma forte determinação da parte dela em fazê-lo. Ressurge aqui mais uma vez a questão de manipular as pessoas, que, como já discutido, coloca a personagem – e, por extensão, a figura da mulher – no centro do embate entre os discursos de bases patriarcal e feminsta.

Will aparece também no fragmento de discurso V57, uma pergunta de Igraine dirigida a Viviane na qual ela acusa a irmã de querer brincar com a vida de sua filha assim como brincou com a sua. Na verdade, é a modalização do operador modal indicando que há uma probabilidade média (HALLIDAY, 1994, p.358, 362) que é questionada, ou seja, se Viviane considera provável que Igraine permita que ela brinque com a vida de Morgana. O ponto central aqui, no entanto, é o verbo *to let,* pois ele implica dizer que Igraine tem o poder de permitir ou impedir Viviane de agir. Considerando todo o poder que já vimos que Viviane possui, o fato de outra mulher se impor dessa maneira demonstra que não é necessário para uma mulher ter poderes mágicos para também se impor, o que se enquadra dentro do discurso feminista.

Em V87b, *will* aparece com *must* em uma *conditional sentence*, ambos se referindo ao verbo *to make threats*. Com *must*, que indica uma obrigação e uma inclinação (modulação) altas e está presente na *conditional clause* referente a um futuro possível, temos que Viviane está determinada a realizar a ação de "ameaçar/fazer ameaças" caso seja necessário, reafirmando sua assertividade e o poder de que dispõe. Já *will*, indicador de probabilidade média, ao aparecer na *main clause* da *conitional sentence*, tem sua modalização alterada, pois se a condição se cumprir, a probabilidade passa a ser total: Viviane irá certamente realizar a ação. Com isso e considerando o poder por trás de "ameaçar" – afinal, ninguém ameaça se não tiver um trunfo ou uma forma de poder nas mãos –, ainda que a ação em si possa ser utilizada de modo a mais uma vez enfocar o lado negativo de Viviane e perpetuar o mito de que as mulheres constantemente usam ameaças como forma de conseguir o que querem, temos mais uma mostra de que a personagem tem poder e, consequentemente, um modelo de mulher com poder vai se consolidando frente a quem lê.

Chegando ao último dos modais a serem observados, em V86b temos *might*, operador cujo grau de modalização indica probabilidade baixa. Na primeira parte da frase que funciona como uma Circunstância de tempo, o Ator é justamente *a time* e o verbo *to come*, e combinados a *might,* temos um tempo que possivelmente chegará. Na segunda parte, Extensão da primeira mas na verdade a principal, o Ator é *some secret knowledge*, o verbo é *to give*, Viviane aparece como Beneficiário e a Meta é *a weapon*. Combinados, temos ao final a possibilidade de que um segredo – obviamente conhecido por Viviane, portanto uma forma de poder que ela possui – forneça a Viviane uma arma (outra forma de poder) que ela poderá usar contra Artur. Em suma, seja pelo ângulo do conhecimento de um segredo (uma arma em potencial) quanto pelo de este segredo ser efetivamente divulgado (uma arma em uso), Viviane está mais uma vez investida de poder. Como nas vezes anteriores, a posse desse

poder da parte de Viviane pode ser trabalhada em termos de se encaixar no discurso hegemônico (que vê a mulher como sendo naturalmente insidiosa) ou no de base feminista (o uso de um segredo como arma não é exclusividade feminina): tudo dependerá da posição-leitor de quem lê o texto.

Passando à ***transitividade***, temos o uso da voz passiva em V50b, fragmento de discurso no qual Viviane é o Beneficiário do verbo de processo material *to give* e *fear*, *awe*, *reverence* somados a *love* (na oração seguinte) são a Meta. Viviane assume momentaneamente aqui o papel de Vítima, pois ela diz que lhe foram dados medo, admiração[107] e reverência, mas nunca amor. É claro que todo ser humano anseia por amor, mas em geral o discurso hegemônico proclama que colocar o amor – e o amor romântico, principalmente – acima de tudo é uma característica "feminina". Neste caso em particular, Viviane ainda despreza itens como admiração, reverência (ansiados tanto por homens quanto por mulheres) e medo (mais ligado ao "masculino" por geralmente serem homens que inspiram medo), verificando-se uma preponderância do discurso hegemônico que justifica inclusive o "castigo" de Viviane de nunca ter recebido amor, já que como Megera ela é indigna de tê-lo.

Dando prosseguimento à análise da transitividade e observando os fragmentos de discurso na voz ativa, Viviane aparece como Ator da maioria dos Processos materiais observados neste momento, reforçando o modelo de resistência ao mito da passividade que vemos a personagem oferecer. Apenas 9 Processos materiais dos 59 que envolvem Viviane apresentam outros atores (V57 – *to let* [Igraine]; V72c – *to defy* [Lancelot]; V73b – *to serve* [puppets]; V74b – *to stand* [Athur]; V86b – *to come* [a time] e *to give* [some secret knowledge]; V88b – *to bear* [Arthur]; V91a – *to forseek* [Arthur] e V95 – *to do* [any man alive]. Alguns Processos materiais que apresentam Viviane como Ator aparecem no infinitivo por serem o segundo (ou parte do segundo) Participante de um Processo material, comportamental ou relacional, como ocorre em V47a, V51b, V58e, V59a, V66b, V78a, V80, V86b, V87b, V91a e V93b. Além destes, *to serve* (em V73b) não tem Viviane envolvida ativamente na ação como Ator, porém ela é a Beneficiária.

Do ponto de vista das ***escolhas lexicais*** com efeitos discursivos, esses verbos no infinitivo seguem o mesmo padrão que vem sendo encontrado quanto à alternância ou presença concomitante dos discursos de bases hegemônica e feminista. Por exemplo, em fragmentos discursivos como *to attract Uther with your charms, and bear this ordained king*

[107] Na versão em português ao invés de "admiração" o tradutor utilizou "respeito".

yourself? (V59a) e *to give or withhold children* (V66b) há uma perceptível demonização da mulher por meio de sua associação com a magia, enquanto que em outros como *all things were at her command to play with* (V51b), *all of us puppets to serve* [*her*] (V73b) e *used* [*her*] *sorcery tricks to cure* (V78a) está presente mais uma vez a demonização ou, do ponto de vista do discurso de base feminista, uma evidente posse de poder. Em outros, ainda – como *Your hands chose to wield power* (V47a), [*her voice*] *seemed to raise echoes through the entire room* (V51b) e *She came to reprove Arthur that he had forsaken Avalon* (V91a) –, a posse de poder é evidente e está em primeiro plano, especialmente no caso do verbo *to reprove,* já que a Meta é Artur, um rei, e Viviane ter autoridade suficiente para fazâ-lo é uma prova incontestável de seu poder.

Que Viviane tinha poder já está claro, mas tentativas de anular tal poder por meios linguísticos podem ser encontradas em fragmentos de discurso como V59a, no qual o verbo *to seek*, agora com significado similar a *to try,* redobra a sombra negativa já projetada sobre a personagem – presente com *to attract Uther with your charms*, comentada acima – ao deixar implícito que ela teria de "tentar", ou seja, seu sucesso não era garantido. Contribuindo para isso, como veremos adiante, na sequência do fragmento (em V59b) a personagem hesita por um longo tempo antes de dizer que ja havia pensado em atrair Uther e ter ela própria um filho com ele, deixando no ar a sugestão de uma falta de segurança de Viviane em suas opiniões e remetendo ao mito da "fraqueza e incapacidade" femininas.

Alguns verbos que apresentam Viviane como Ator têm relação com sua função – e consequente poder – como sacerdotisa. Os verbos *to take* (V4a e V4b), utilizado quando Viviane toma uma taça e a ergue em um gesto ritual de benção, e *to put aside*, quando ela a coloca de lado, não apenas remetem ao gestual católico da transformação do vinho em sangue de Cristo na missa – o que pode ser visto como um desafio à proibição da Igreja Católica de as mulheres o fazerem – como também, conforme relatado em V4b, a investem de poder e majestade. Já em V70, *to bring down* aparece em outro contexto que não o de depor Artur, o de fazer as brumas descerem para que se tenha acesso à ilha, e, conforme salientado em várias passagens de *As brumas de Avalon*, este é o poder supremo de uma sacerdotisa, um encanto que somente as mais experientes e fortes podem executar. Portanto, ainda que seja um poder mágico – portanto passível de ser utilizado para dar crédito à demonização da mulher –, ele qualifica Viviane enormememnte.

To bring reaparece em *She brought* [*Arthur*] *to the throne* (V74b) e associado a *to set* em *We set* [*Arthur*] *on Uther's throne* (V87a) provam a capacidade de Viviane de interferir em assuntos políticos, do mesmo modo que *to come* em V91a (*She came to reprove Arthur that*

he had forsaken Avalon), sendo que ambos *to bring* e *to come* ainda apresentam um caráter dinâmico. Some-se a esses fragmentos V72c, no qual Viviane pergunta a Lancelot se ele está desafiando (*to defy*) a Senhora de Avalon, ao que ele conciliatoriamente responde que não. A menção à sua posição de importância tanto religiosa quanto política é o que faz com que Lancelot, que até então estava enfrentando a mãe, deixe de fazê-lo. O ponto crucial é que esses 4 fragmentos de discurso apontam outra esfera em que a personagem tem poder, a política.

Dentro da linha de ter autoridade até mesmo sobre um rei e dando reforço a isso, temos V91a, fragmento no qual somos informados que Viviane fora a Camelot para a festa em que acabou sendo morta com um objetivo: *to reprove Arthur that he had forsaken Avalon.* Assim, vemos que Viviane tinha autoridade e poder suficientes para censurar (*to reprove*) Artur, um rei, por ter abandonado Avalon, tanto que em V88b ela pede ou ordena – já que o verbo *to bid* pode apresentar ambos significados (OXFORD, 2010) – a Artur que ele olhe para a espada que ele carrega (Excalibur), ou seja, ela lembra Artur quem é responsável pelo poder que ele tem.

A voz de Viviane é uma forma de poder à parte e, discursivamente, o fato de ser a voz dela é significativo, pois quer dizer que uma mulher fala, se faz ouvir e com força. Sua voz é comparada ao "som estrondoso de um grande sino" e o verbo que relata como ela silencia as palavras de Igraine em V54a é *to shock,* dois elementos descritivos que ilustram o poder que ela tem. Já em V58c a voz é suave, mas ainda assim poderosa o suficiente para ecoar por todo o aposento e em V82, como já visto, ela enche todo o pátio do castelo. Mesmo que a força da voz de Viviane seja resultado de algum tipo de magia – consequentemente algo condenável do ponto de vista que associa mulher = magia = demônio – é incontestável que é a voz de uma mulher assertiva e determinada que se faz ouvir, sendo portanto mais uma forma de poder que a personagem possui e que é colocada à disposição de outras mulheres. Da mesma forma, quando é dito que Viviane é ainda capaz de "ler" pensamentos, como em V86a (*it seemed that Viviane read her thoughts*), trata-se de uma habilidade que, mágica ou simplesmente derivada de uma percepção aguçada, ameaça o patriarcado e desestabiliza relações de gênero ancoradas no pensamento hegemônico e que, por essa razão, pode ser condenada ou celebrada.

Um ponto que não podemos deixar de abordar por sua reincidência é o de que as ações de Viviane tendem a colocá-la sob uma luz negativa, ainda que sejam executadas com intenções nobres como proteger Avalon e a Bretanha. Diversos fragmentos apresentam verbos que se referem a ações contestáveis e/ou condenáveis a partir de qualquer ponto de vista, o que comprova a caracterização de Viviane como a Megera. Por exemplo, temos o verbo *to use*

e pessoas, não objetos, como Meta (como em V83b, fragmento no qual Morgana acusa Viviane de tê-la usado como usou Igraine), *to plot against* (V57) e *to plan* (V83a) – também usados em acusações e que a retratam como uma manipuladora fria e calculista – ou *to get* (em V85, no qual mais uma vez é dito que Viviane consegue o que quer), sem falar em V93b, no qual ela é acusada de não ter tido escrúpulos de *to send a brother to the bed of his own sister*. Considerando que dentro da dicotomia Megera *versus* Vítima que propomos é ela quem tem o primeiro papel, nada mais natural que recaiam sobre ela as ações negativas, afinal trata-se de uma mulher que, conforme acabamos de ver, tem poder e age, portanto dentro da tradição literária – que tem raízes no discurso patriarcal hegemônico – ela tem que ser retratada de maneira negativa.

Quanto à ***força*** dos enunciados, novamente eles são em sua maioria declarações relatando os acontecimentos da trama, mas existem ainda fragmentos de discurso em que aparecem a força argumentativa (V46b, V74b e V87a), acusações contra Viviane (V55b, V57, V59a, V73b, V78a/b, V83a/b, V85, V93b e V95) e a defesa da personagem (V66b/c e V74b), assim como fragmentos com força de ameaça (V72c e V87b), ordem (V56b e V88b), questionamento (V46a) e lamento (V50b). Como se pode perceber, dentre os fragmentos de discurso que apresentam algum tipo de força discursiva, a maioria são acusações contra a personagem e que a caracterizam como Megera.

Passando aos Processos comportamentais relacionados ao poder conferido a e/ou possuído por Viviane, eis o encontrado:

Processo – Nº de ocorrências	**Fragmentos de Discurso (finais)**
Comportamental – 25	V56a - But Igraine saw the glance Viviane *exchanged* with the Merlin V58a - Viviane's eyes *blazed* V67 - She *looked* straight *into* his eyes and Uther *let* his gaze *fall* V58b - she *stepped* one step *forward* V81 - Viviane never *stinted* to speak of matters of state V72a - Morgaine *shrank away* as she saw the white of rage *sweep over* Viviane's face V72d - He *did not shrink* before her V72b - The priestess *rose* from her seat, a small woman but given height and majesty by her fury V59b - To her surprise, Viviane *hesitated* for a long time before saying, "Do you think I had not thought of that?" V51a - Most of that day she *kept her bed, lying* with closed eyes V91b - She *died* with her mission unfinished V69 - [The priestesses] *bent* before Viviane in silent respect and she *raised* her

	hand in a gesture of benediction[108] V21 – "Come," Viviane said, and *leading* the way – the Lady of Avalon, in her own place, *preceded* even a king – she *passed* from the house […] and into the building V88b - I bid you *look* now on that sword you bear V78b - and now when you can get no more good of it you will let her *die* V78c - You too *betrayed* with a kiss V55b - Morgaine *was falling victim*, like everyone else, to Viviane's charm, that charm which could make everyone into a helpless pawn of her will V62 - was she [Igraine] *walking* on her own feet into the trap Viviane and the Merlin *had set* for her?

Tabela 9: Processos comportamentais relativos ao poder conferido a/possuído por Viviane

Observando primeiramente a ***modalidade*** em sua concepção mais geral, em relação ao Modo todos os fragmentos de discurso que apresentam Processos materiais estão no indicativo. Em quatro fragmentos de discurso (V21, V55b, V62 e V51a) temos o *present participle*, indicando uma ação em progresso e, começando por V21, com o verbo *to lead* e o Fenômeno é *the way* vemos já de início um comportamento que quebra os padrões esperados da mulher – ainda mais na época da trama, medieval, quando a não ser que a mulher fosse uma rainha, ela não lideraria um grupo em movimento. O fato de ela não só liderar o grupo como de preceder até mesmo Artur, o rei, é prova do enorme poder de que ela dispõe em seu território.

Em V51a, ainda com Viviane como Comportante, temos o verbo *to lie* ("estar deitada") *with her eyes closed*, reforçado por *to keep her bed* (no passado simples do indicativo) e pela Circunstância de tempo *most of the day*. Todos estes elementos somados – em especial a continuidade expressa por *lying* e o quantificador *most of* que representa a maior parte do tempo indicado (*the day*) – pintam uma imagem de Viviane como prostrada, deprimida e apática – como ela realmente estava se sentindo naquele momento –, mas frente a todas as outras demonsrações de atividade, dinamismo e assertividade da parte de Viviane presentes em tantos outro fragmentos de discurso, ainda que o discurso patriarcal possa aproveitar-se dessa imagem para exemplificar a "fraqueza" da mulher, as circusntâncias da trama (Morgana havia confrontado Viviane após ter descoberto que fora enviada para dormir

[108] O verbo *to raise* foi considerado aqui como de Processo comportamental e não material por tratar-se especificamente de uma ação descrevendo um gesto e cujo Fenômeno (*her hand*) tem relação com o próprio Comportante (Viviane)

com o irmão) esclarecem ser esse um comportamento natural a qualquer ser humano, seja homem ou mulher, portanto o discurso feminista tem base para refutar tal interpretação.

Nos outros dois casos de uso do *present participle* o Comportante não é Viviane e sim Morgaine (V55b) e Igraine (V62). Em ambos temos uma situação semelhante, expressa pelos verbos *to fall victim to Viviane's charm* e *to walk* [...] *into a trap*: Morgana e Igraine foram paulatinamente envolvidas por Viviane e manipuladas para seus propósitos. O aspecto de continuidade da ação resultado do uso do *present participle* em nada ajuda, pois, como já observamos anteriormente, diversas ações de Viviane – e as ações aqui se encaixam neste grupo – a colocam sob uma luz negativa não apenas por ter poder mas por utilizá-lo de forma condenável, dando força ao discurso patriarcal que a demoniza e a rotula como Megera.

Não foram encontrados operadores modais junto aos Processos comportamentais, o que implica uma ausência de variação quanto à probabilidade de (modalização), obrigação ou inclinação (modulação) em realizar as ações expressas por tais verbos, conferindo um caráter mais objetivo e concreto a elas.

Passando à análise da ***transitividade***, Viviane aparece como Comportante dos Processos comportamentais na maioria dos fragmentos de discurso (16 das 25 ocorrências), seja em 2ª ou 3ª pessoa. Nos outros 9 verbos os Comportantes são: V55b – *to fall victim* [Morgaine]; V62 – *to walk* [Igraine]; V67 – *to let (the gaze) fall* [Uther]; V69 – *to bend* [the priestess]; V72a – *to shrink away* [Morgaine] e *to sweep over* [the white of rage]; V72b – *to shrink* [Lancelot]; V78b – *to die* [Pricila] e V88b – *to look* [Arthur].

Quanto às implicações discursivas das ***escolhas lexicais*** dos Processos comportamentais que apresentam Viviane como Comportante, da mesma maneira como a voz de Viviane é uma dos canais de uso e demonstração de seu poder, o olhar da personagem aparece com função similar. Em V56a, temos *the glance Viviane exchanged with the Merlin* que funciona como uma comunicação telepática; em V58a, a descrição do olhar de Viviane é feita por meio do verbo *to blaze* ("arder em chamas")[109]; e em V67, no qual o verbo utilizado é *to look,* a sacerdotisa olha diretamente dentro dos olhos de Uther e ele, por sua vez, *let his gaze fall* ("baixa o olhar"). O primeiro exemplo inclui o poder mágico de Viviane, o segundo representa a força pessoal da personagem, mas no terceiro exemplo o gesto de Uther – que se perde na tradução para o português, a qual relata simplesmente que ele "desviou o olhar" – registra a submissão de um rei muito poderoso à personagem. Desviar o olhar é uma estratégia para fugir a um confronto, mas baixar os olhos é reconhecer que se está frente a

[109] Na tradução para o português foi utilizado "faiscar".

alguém mais poderoso e, neste caso, que seja alguém mais poderosa significa reconhecer a força de uma mulher. Assim, somado aos outros dois exemplos, este pequeno gesto registrado linguisticamente demonstra novamente a presença do discurso de base feminista em circulação.

Outros gestos colaboram para caracterizar o poder de Viviane: como exemplo, temos no fragmento de discurso V58b a ação de *to step one step forward* que, associada aos olhos que faíscam, demonstra a impetuosidade e o destemor da sacerdotisa ao ser confrontada pela irmã Igraine. Da mesma forma, em V72b, ao se ver desafiada pelo filho (Lancelot) Viviane se ergue (verbo *to rise*) e isso, somado à fúria que sente, a reveste de altura e majestade. Esses verbos, pelo caráter assertivo e imponente que possuem, podem ser vistos como características "masculinas" que a personagem apresenta por ser a Megera – isso, é claro, dentro de um modo de pensar baseado no discurso hegemônico. Ao mesmo tempo, entretanto, o discurso de base feminista pode ver nessas ações mostras de características tradicionalmente negadas às mulheres sob pena da perda de sua "feminiliade", mas que, como se sabe, nada mais são do que o reflexo de um tipo de personalidade, independente do gênero da pessoa que as pratica.

Um verbo, comparado com tantos comprovando o poder de Viviane, se destaca por demonstrar um momento de ligeira fraqueza da personagem. Em V59b temos *to hesitate*, quando Viviane, ao ser questionada por Igraine por que ela (Viviane) mesma não tinha um filho de Uther, demora um longo tempo antes de responder que já havia pensado nisso. Essa hesitação pode ser vista como uma indecisão de Viviane, como uma falta de confiança em seu próprio poder, "típica" da insegurança feminina, mas essa interpretação é possível de ser refutada pelo adjunto modal de comentário (HALLIDAY, 1994, p.83) que inicia a frase, *To her* [*Igraine's*] *surprise* – ou seja, Igraine não tinha a menor dúvida da capacidade da sacerdotisa e se surpreendeu ao vê-la hesitar.

A posição de Viviane como Senhora do Lago e de Avalon também ocasiona o aparecimento de Processos comportamentais que denotam seu poder. Um exemplo disso é encontrado em V69, onde vemos que as outras sacerdotisas se curvavam (verbo *to bend*) diante de Viviane (neste caso no papel de Comportador) em uma manifestação silenciosa de respeito, gesto ao qual ela respondia erguendo (*to raise*) a mão em um gesto de benção (aqui já como Comportante). Do mesmo modo que o gesto de erguer o cálice, a imposição das mãos como benção remete ao gestual da Igreja e, como no caso anterior, pode ser vista como um desafio à Igreja Católica ao mesmo tempo em que a investe de poder e autoridade.

Em relação especificamente a poder e autoridade, em V21 somos informados de que *the Lady of Avalon, in her own place, preceded even a king*, ou seja, em seus domínios Viviane – e, à propósito, todas as ocupantes do cargo de Senhora do Lago também – tinha seu poder e autoridade reconhecidos oficialmente. Com isso, verifica-se aqui uma aceitação – e, mais do que isso, uma aceitação oficial – do poder nas mãos de uma mulher. É fato que, inclusive como é descrito na trama, essa aceitação foi banida pelo cristianismo quando ele fez prevalecer a ideologia e o discurso patriarcais, mas não se pode negar que seu registro nas páginas de *As brumas de Avalon* torna a possibilidade de sua ocorrência mais concreta, apresentando às mulheres um exemplo do que, nos dias de hoje, é cada vez mais comum – ainda que à custa de muita luta.

Além disso, em V81 o verbo *to stint* ("deixar de fazer algo"[110]) em relação a falar de assuntos de Estado, utilizado com o adjunto modal *never* (HALLIDAY, 1994, p.83) que altera sua polaridade para negativa, prova que Viviane se negava a enquadrar-se no modelo hegemônico que delega às mulheres a esfera doméstica para ser seu "domínio", fora do qual elas são consideradas incompetentes e incapazes. Tudo isso, no entanto, não vem sem um preço, e este é explicitado por Morgana em V91b, quando ela diz que Viviane morreu com sua missão inacabada. O verbo *to die*, aqui, não expressa, no entanto, o que de fato ocorreu, já que Viviane foi assassinada[111], porém o preço pago por ela ter sido poderosa, ter se envolvido em assuntos de Estado e desafiado as determinações do poder hegemônico fica claro: a vida.

Já pelo viés da demonização da personagem e, por extensão, da mulher, as tentativas aparecem em V62, fragmento no qual Viviane e o Merlin são acusados por Igraine de terem armado uma armadilha (*to set a trap*) para ela e, em V78c, uma acusação com raízes bíblico-católicas na referência a Judas (designação inclusive utilizada por Balin): a de que Viviane também traiu (*to betray*) com um beijo. Esses fragmentos com verbos negativos, todos com a força enunciativa de acusações, ainda que possam ser refutados e desmentidos mantêm em circulação o discurso hegemônico que, desestabilizado pela posse de poder de Viviane, pretende conservar seu território.

Além de, como já dissemos, ter a função de Comportante na maioria dos fragmentos de discurso, Viviane aparece ainda como Comportador ou Fenômeno de 4 verbos, sendo que o resultado disso é, novamente, a reiteração do poder da personagem. Em V69, já observado anteriormente, ela recebe a manifestação de respeito das outras sascerdotisas que se curvam

[110] Na tradução para o português aparece "hesitar".
[111] Outro ponto a ser levado em consideração é que com *to die* é utilizada a voz ativa e Viviane é o Comportante, enquanto que, se o verbo fosse *to murder*, seria necessária a voz passiva e Viviane passaria a ser o Comportador ou Fenômeno, perdendo dessa forma o *status* de Participante ativo.

(*to bend*) diante dela. Já em V72a e V72d o verbo *to shrink (away)* refere-se à reação de outras personagens, neste caso Morgana e Lancelot respectivamente, diante da raiva de Viviane. Morgana, ao ver a palidez de raiva passar pelo rosto da tia (em inglês, *as she saw the white of rage sweep over Viviane's face*[112]), se encolhe, mas Lancelot não. Como se pode ver, as reações à figura de Viviane são diversas, variando de respeito a medo, mas todas têm a mesma raiz: o poder de que ela é investida.

Quanto à ***força*** dos enunciados, como nos conjuntos de verbos observados anteriormente, eles são em sua maioria declarações relatando os acontecimentos da trama. No entanto, verificam-se 2 fragmentos com força de ordens (V21 e V88b) e 4 de acusações – em V55b, V62, V78b e V78c, já comentados anteriormente – contra apenas 2 enunciados com força argumentativa a favor de Viviane (V81 e V91b), ambos provenientes de Morgana. O que vemos então em relação à força dos enunciados é que, da parte de outras personagens que não Morgana – a qual consistentemente defende Viviane –, há um predomínio de acusações, enquanto que da parte de Viviane verifica-se que a força dos enunciados reflete sua posição de poder e autoridade, com as 2 ordens, confirmando o que observamos até aqui quanto ao poder concedido e/ou possuído pela personagem e os discursos conflitantes em torno da questão.

Com isso, encerramos nossa análise de Viviane, a Senhora do Lago, e passamos à observação dos fragmentos de discurso referentes a Morgana.

3.4 Morgana

Antes de iniciarmos a observação da materialidade linguística em si, ou seja, análise do vocabulário e da transitividade dos verbos nos fragmentos de discurso relacionados a Morgana, teceremos algumas considerações a respeito de seu papel em um dos extremos da dicotomia Megera *versus* Vítima que propomos. Diferentemente de Viviane cuja caracterização como Megera fica clara à medida que se observam os elementos relativos à representação, papel e poder presentes nos fragmentos de discurso relacionados a ela, no caso de Morgana estes não bastam para caracterizá-la como tal, já que é em outros momentos que suas características de Vítima se destacam.

Como primeira dessas características que fazem de Morgana a personificação da Vítima, temos o fato de que ela é manipulada por outras pessoas – na verdade quase sempre

[112] Na versão em português da obra, "ao ver a sombra da raiva passar pelo rosto de Viviane".

por Viviane – e isso ocorre devido à sua inocência, sua boa-fé nos outros (devido a, por exemplo, seu amor por eles) ou sua crença cega nos desígnios da Deusa, como podemos verificar nos fragmentos abaixo:

> M133 - *Am I prepared to be ruthless with* [*Morgaine*] *too? Can I train her, never sparing, or will my love make me less harsh than I must be to train a High Priestess?*
> *Can I use her love for me, which I have in no way deserved, to bring her to the feet of the Goddess?* (BRADLEY, 2000, p. 122)

> M134c – […] oh, Morgaine, Morgaine, I would you had been my own child, but even so I could not spare you, I must use you for her purposes as I was myself used. (BRADLEY, 2000, p. 136)

> M141 - "Don't cry," [Morgaine] said, helplessly, "don't cry. We are in the hands of her who brought us here. It doesn't matter. We are not brother and sister here, we are man and woman before the Goddess, no more." […]
> But even as she soothed him, despair beat at her.
> *Why did you do this to us? Great Mother, Lady, why?*
> And she did not know whether she was calling to Viviane, or to the Goddess. (BRADLEY, 2000, p.181)

> M142 – [*Viviane*] *has played upon me as I would play upon the harp*. (BRADLEY, 2000, p.183)

> M144 - Viviane sighed. "Well, there is nothing we can do about that now," she said. "Done is done. And at this moment the hope of Britain is more important than your feelings." (BRADLEY, 2000, p.191)

> M150 - *Viviane had planned this, she had used me as she had used Igraine!* (BRADLEY, 2000, p.475)

> M156 - […] *it was not desire brought me to my brother's bed, but obedience to the will of the Goddess ...* . (BRADLEY, 2000, p.558)

> M162 - "Must you always taunt me?" she burst out. "I have told you; I was given no choice!" (BRADLEY, 2000, p.578)

Como a própria Morgana atesta em M162, por ser a Vítima ela não tem escolha: ela é levada pelas circunstâncias, manipulada por aqueles que ama e a quem entrega sua confiança para atingir fins maiores e, desde cedo e sempre, tudo parece conspirar contra ela, colocando-a em uma posição que desperta pena. Isso, em última instância, colabora para construir a imagem de uma personagem central da obra – e, por extensão, da mulher – como alguém impotente e merecedor de piedade, outra característica da Vítima. Os trechos a seguir demonstram como outras personagens se apiedam dela e até mesmo a própria Morgana tem dó de si mesma, por razões que vão desde as duras obrigações que ela terá de enfrentar (como Viviane declara em M134a e M134b), passando por momentos difíceis de sua vida e chegando até previsões sombrias sobre seu futuro:

M134a – “And you too will stand here before the fire, and grow old as I have grown old, unless the Mother has other tasks for you ... ah, Morgaine, Morgaine, little one, I should have left you in your mother's house ...” (BRADLEY, 2000, p.135)

M134b – “But you have come from a life of ease into a hard life and a bitter one, Morgaine, and it may be that I will have tasks for you as cruel as those the Great Mother has laid on me. Now you think only of learning to use the Sight, and of living in the beautiful land of Avalon, but it is no easy thing to serve the will of Ceridwen, my daughter; she is not only the Great Mother of Love and Birth, she is also the Lady of Darkness and Death." Sighing, she stroked the girl's soft hair. "She is also the Morrigan, the messenger of strife, the Great Raven…" (BRADLEY, 2000, p. 135-136)

M138 - She had never known what it was to be happy, not since she was a small and heedless child; happiness was something she dimly remembered before her mother had burdened her with the weight of her little brother. (BRADLEY, 2000, p. 154)

M154 - "Ah, Morgaine, Morgaine, my poor sister – I knew I had done you a great wrong, but I dreamed never that it was so great a wrong as this –" (BRADLEY, 2000, p. 550)

M158 - *Ah, Mother Goddess, I thought, this is grotesque, this is madness, you jest with me ... I might well have made a happy marriage with Accolon, after all. But Accolon was young and would wish for a young wife ...* (BRADLEY, 2000, p.567)

M161 - […] Morgaine wished – and not for the first time – that she had been only one of the priestesses, not one of the great royal line of Avalon.
I would still be there, she thought, *one of them, doing the work of the Lady ... not here, like any shipwrecked sailor, lost in an alien land ...* . Abruptly she turned and walked through the blossoming garden, her eyes downcast, refusing to look any further at the apple blossoms. *Spring comes again and again, and the summer follows, with its fruitfulness. But I am as alone and barren as one of those locked-up Christian virgins within convent walls*. She set her will against the tears which seemed somehow always beneath the surface these days, and went inside. Behind her the setting sun spread crimson over the fields, but she would not look at it; all was grey and barren here. *As grey and barren as I*. (BRADLEY, 2000, p.570-571)

M166 - […] in [Accolon’s] presence she was what he always saw her – high priestess, confident of her goals and herself. But that was secret between them. In the long, lonely seasons, Morgaine experienced recurrent doubts and dreads; was she then no more than Uriens thought her, a solitary queen growing old, body and mind and soul drying and withering? (BRADLEY, 2000, p.656)

M175 - *The strength of Arthur and the priests and of the traitor Kevin had been stronger than the magic of Avalon, and there was no one left.*
No one left. No one. I mourned without ceasing for Accolon, and for the child whose life had barely begun before it was ended, cast aside like offal. I mourned too for Arthur, lost to me now, and my enemy, and, unbelievably, even for Uriens, and for the wreck of my life in Wales, the only peace I had ever known.
I had killed or thrust from me or lost to death everyone in this world I had ever loved. Igraine was gone, and Viviane lost to death, murdered and lying among the priests of their God of death and doom. Accolon was gone, the priest I had consecrated to do that last battle against the Christian priests. Arthur was my enemy; Lancelet had learned to hate and fear me, and I was not guiltless for that hate. Gwenhwyfar feared and loathed me, even Elaine was gone now ... and Uwaine, who had been as my own son, hated me too. There was none to care whether I should live or die, and so I did not care either ... (BRADLEY, 2000, p.751-752)

> M176 - *"You will die here, Morgaine, die of grief and exile ..."*
> *I turned my face away and said, "For that I came here ..." and for the first time I knew indeed that I had come here to die. "All I have tried to do is in ruin, I have failed, failed ... it should be your triumph, Merlin, that Arthur has won."*
> *He shook his head. "Ah, no, my dear, no triumph," he said. "I do what the Gods have given me to do, no more, and you do the same*." (BRADLEY, 2000, p.754)
>
> M178 - And Morgaine knew that never again would she have the ability to seek beyond herself for comfort or counsel; she could look only within. No priestess, no prophetess, no Druid or councillor, no Goddess now to turn to; none but her unguided self. (BRADLEY, 2000, p.803)
>
> M180 - *Truly the Goddess had departed, even from Avalon, and I, mortal as I was, remained there alone ...* (BRADLEY, 2000, p.865)

Morgana aparece nesses fragmentos fragilizada, sentindo-se enganada, roubada de sua felicidade, velha, estéril, sozinha, abandonada. Como veremos adiante, ela pode até ser dotada de poder, mas seu final não é feliz e seu destino – ou sua pena –, como vemos profetizado em M176, é o vazio e a solidão, como cabe à Vítima e por extensão, como talvez esteja sendo proposto pelo discurso hegemônico, à mulher que não se encaixa no modelo por ele proposto.

O discurso hegemônico consegue que seus tendões se estendam para dentro até mesmo do íntimo de Morgana. Como terceira característica da Vítima, vemos que tanto quando ela age seguindo sua vontade como quando segue determinações de outros, ela acaba por se sentir culpada, seja pelos resultados de suas ações, seja por não ter agido:

> M126 – [the Holy Regalia] had been left in her care, and if only she had taken her proper place here instead of revelling in sorrow and considering her own comfort, this could never have come to pass. (BRADLEY, 2000, p.763)
>
> M147 - *The Goddess had had her way with* [*Arthur and I*]. *I felt some of the shared regret for what had happened that morning - what we had done as Goddess and God had been ordained by ritual, but what had happened at sunrise, that had been for ourselves. But that, too, was as the Goddess would have it.* (BRADLEY, 2000, p.231)
>
> M148 - But they had had other plans for her, and in the wreck of that she had left Avalon forever, borne a child who had destroyed any hope that she could ever give the Goddess a daughter to her shrine: […]. *By doing right I did wrong; by obeying Viviane's word I helped with the wreck and disaster of this marriage, for wreck I know it will be.* (BRADLEY, 2000, p.290-291)
>
> M151 - *... I should have gone to Taliesin and begged him, even on my knees, to take me back to Avalon, that I might atone for all my faults and return again to the shrine of the Goddess ...* (BRADLEY, 2000, p.505)
>
> M163 - She had been a fool. Why should she have accepted compliantly Arthur's word, fearing to embarrass him before his fellow kings? If he could not keep his throne without a woman's help it might be he did not deserve to hold it. He was a traitor to Avalon, an apostate; he had given her into the hands of another apostate.

> Yet she had meekly agreed to what they had planned for her. (BRADLEY, 2000, p.579)

> M169 - *I was a fool*, she thought. *I was priestess at his kingmaking, I bore Arthur a son, I should have used that hold I had on the King's conscience-made myself, not Gwenhwyfar, the ruler behind the throne. While I hid like an animal licking wounds, I lost my hold on Arthur. Where, at one time, I could have commanded, now I must beg, without even the power of the Lady!* (BRADLEY, 2000, p.713)

> M171 - *Whatever comes of this day*, she thought*, never again, never again shall I know a moment's happiness, since one of those I love must die ... .* (BRADLEY, 2000, p.106)

> M172 - *My hands will already be stained with the blood of one I love ... . Ah, Goddess, why do you try me thus?* (BRADLEY, 2000, p.735)

> M177 - *I have killed her too. Truly, truly, now have I killed the last one I had to love ... . Mother, Goddess, why could it not have been me? I have nothing more to live for, no one to love, and Raven has never harmed a living soul, never, never ... .* (BRADLEY, 2000, p.773)

> M181 - *"What is the Goddess to me?" Arthur tightened his fist on the hilt of Excalibur. "I saw her always in your face, but you turned away from me, and when the Goddess rejected me, I sought another God. ..."*
> *And Gwydion said, looking on me with contempt, "I needed not the Goddess, but the woman who mothered me, and you put me into the hands of one who had no fear of any Goddess or any God."*
> *I tried to cry out, "I had no choice! I did not choose-" but they came at each other with their swords, rushing through me as if I were made of air, and it seemed that their swords met in my body ... and then I was in Avalon again, staring in horror at the mirror where I could see nothing, nothing but the widening stain of blood in the sacred waters of the Well. My mouth was dry and my heart pounding as if it would beat a hole in the walls of my chest, and the taste of ruin and death was bitter on my lips.*
> *I had failed, failed, failed! I was false to the Goddess, if indeed there was any Goddess except for myself; false to Avalon, false to Arthur, false to brother and son and lover ... and all I had sought was in ruin.* (BRADLEY, 2000, p.866-867)

Não bastasse o fato de sentir-se culpada ora por ter agido, ora por não tê-lo feito, Morgana diversas vezes simplesmente aceita os fatos como foram determinados por outros – por Viviane, por Artur, pela Deusa, pelo destino –, como ela mesma reconhece em M163 acima. Em outros fragmentos, no entanto, sua complacência e inércia – como cabe à Vítima – são ainda mais flagrantes:

> M90d - The world had changed and there was no point in rebelling against what could not be altered. (BRADLEY, 2000, p.312)

> M155 - […] no man could escape fate. Morgaine thought mirthlessly, *No woman either*. (BRADLEY, 2000, p.555)

> M157 - *I would have protested, but Gwenhwyfar reminded me that Uriens would expect to see his wife finely dressed as befitted a queen, and I shrugged and let her deck me out like a child's doll.* (BRADLEY, 2000, p.566)

> M159 - *At least, I thought, he does not expect me to be madly excited about the great honor of being married to him. I could have said that it would be no change- I had not truly been happy since I left Avalon, and since I would be unhappy wherever I was, at least it would be better to be away from Gwenhwyfar's malice.* (BRADLEY, 2000, p.569)

> M160 - […] *but done is done, and I had not known what other plans Viviane had had for me; and they had brought me in the end to this wedding with Uriens.* (BRADLEY, 2000, p.569)

> M165 - "My poor little cousin, there is a fate on us both, and we cannot escape it ... if I had stayed here, the Goddess would have worked with me one way, but even when I tried to flee my sworn duty, she brought it upon me elsewhere ... none of us can escape. We are both in her hands, and it is too late to say it would have been better the other way ... she will do with us as she will." (BRADLEY, 2000, p.641)

> M168 - "Morgaine, why do you not return to Avalon?"
> […] "My time has not yet come. I have been ordered to stay with Uriens." (BRADLEY, 2000, p.708)

> M173 - Morgaine wanted to protest, but her voice would not obey her. She let Uwaine guide her indoors, but once within the door she threw off his arm and walked alone. She felt frozen and lifeless. Only a few hours gone, it seemed to her, she had lain in Accolon's arms in the fairy country, had belted the sword Excalibur at his waist ... now she stood knee-deep in a relentless tide, watching it all swept away from her again, and the world was filled with the accusing eyes of Uwaine and his father. (BRADLEY, 2000, p.744)

> M179 - Morgaine said at last, reaching out her hand to him, "Sometimes I believe, Lancelet, that it does not matter what we do. The Gods move us as they will, whatever it is that we think that we are doing. We are no more than their pawns."
> "If I believed that," said Lancelet, "I should go mad once and for all."
> Morgaine smiled sadly and said, "And if I did *not* believe it, I should perhaps go mad. I *must* believe that I had no power to do other than I have done."
> *... must believe that I never had a choice ... a choice to refuse the king-making, a choice to destroy Mordred unborn, a choice to refuse when Arthur gave me to Uriens, a choice to hold back my hand from the death of Avalloch, a choice to keep Accolon at my side ... a choice to spare Kevin Harper a traitor's death, and Nimue* ... (BRADLEY, 2000, p.810)

> M182 - "Morgaine," [Arthur] whispered. His eyes were bewildered and full of pain. "Morgaine, was it all for nothing then, what we did, and all that we tried to do? Why did we fail?"
> It was my own question, and I had no answer; but from somewhere, the answer came. "You did not fail, my brother, my love, my child. […] None of us knows how She will do her will - only that it will be done." (BRADLEY, 2000, p.867-868)

Algumas (porém não muitas) vezes, no entanto, Morgana esboça uma reação: ela se rebela interiormente, se revolta, eventualmente até externa seu protesto verbalmente ou deixa o local onde se encontra para demonstrar seu desagrado e/ou discordância, mas ao final seus protestos caem no vazio e não produzem resultado algum, como é característico da Vítima:

> M136 - *Let* [*Lancelot*] *see, then! Let him fear me and know me as the Goddess-self!*
> She knew some rebel part of herself, long stifled, was crying out, *No, I want him to*

> *see the woman, not the Goddess, not even the priestess*, but another deep breath and even the memory of that wish was exhaled. (BRADLEY, 2000, p. 143)

> M137 - Morgaine thought of Viviane's words to her, many years ago: *it is too heavy a burden to be borne unconsenting*. But for the first time she wondered, *What would Viviane really have done if at any time during these years I had come to her and told her that I wished to depart? The Lady is all too sure that she knows the will of the Goddess.* Such heretical thoughts disturbed her, and quickly she thrust them from her mind, resting her eyes again on Lancelet. (BRADLEY, 2000, p. 147)

> M143 - She thought, *No, I cannot hate Viviane*, and all her rage melted into sorrow so great that for a moment she thought she would break into the fiercest weeping. For herself, for the changes in herself, for Viviane who had been so beautiful, the very face of the Goddess, and who was now nearer to the Death-crone, and for the knowledge that she too, like Viviane, with the relentless years would one day herself come to stand as the crone; for the day she had climbed the Tor with Lancelet and lain there in the sun, hungering for his touch without clearly knowing what it was she wanted; and for something which had gone from her, irrevocably. Not virginity alone, but a trust and belief she would never know again. (BRADLEY, 2000, p. 186)

> M145 - Suddenly Morgaine fell to the ground, and for an instant Viviane feared the girl would break into wild sobbing. "Why did you do this to me, Viviane? Why did you use me this way? I thought you loved me!" Her face worked, though she did not weep.
> "The Goddess knows, child, I love you as I have never loved any other human being, on earth," Viviane said steadily, through the knifing pain in her heart. "But when I brought you here, I told you: a time would come when you might hate me as much as you loved me then. I am Lady of Avalon; I do not give reasons for what I do. I do what I must, no more and no less, and so will you when the day comes."
>
> "That day will never come!" Morgaine cried out, "for here and now, I tell you that you have worked upon me and played with me like a puppet for the last time! Never again – never!" (BRADLEY, 2000, p.228)

Com vemos, ainda que Morgana jure que nunca mais será manipulada como uma marionete por Viviane, ao longo da trama o plano urdido por sua tia segue conduzindo Morgana por caminhos não escolhidos por ela, sem falar que outras pessoas também determinam o destino da personagem à revelia de sua vontade. Morgana é, efetivamente, a Vítima, vítima de todos e de tudo, à mercê dos caprichos inexoráveis, conforme muitos defendem, do destino.

Como já comentado em 3.2, sabemos que a obra de Malory determinou e limitou tanto a construção das personagens como a trama da obra de Marion Zimmer Bradley, mas insistimos que certos aspectos poderiam ter sido tratados de forma diferente – Morgana, por exemplo, poderia ter se resignado menos e protestado um pouco mais ou mais veementemente, ou seja, ter sido menos Vítima, ainda que isso nos custasse seu reconhecimento e determinação como um dos pólos da dicotomia Megera *versus* Vítima. Com base no observado, ela não só se configura como a Vítima, mas por meio de sua aceitação do

papel permite que em diversos momentos o discurso de base hegemônica patriarcal circule com força, ajudando a caracterizar as mulheres como falhas, fracas, impotentes e incapazes – mesmo quando se rebelam –, ou seja, eternas Vítimas.

3.4.1 Descrição física

Prosseguindo com nossa investigação visando verificar quais são as representações femininas e respectivos mitos apresentados por meio das descrições físicas das personagens Viviane e Morgana e do discurso relacionado a elas, passaremos agora à observação do vocabulário relacionado a Morgana, novamente nos detendo sobre dois grupos nominais, os adjetivos e as designações..

3.4.1.1 Grupo Nominal – Adjetivos

Na tabela a seguir podemos verificar as escolhas lexicais feitas para descrever a personagem fisicamente, sua frequência e os fragmentos de discurso originais (ver Anexo 2) onde eles se encontram:

Adjetivo	**Nº de ocorrências**	**%**	**Fragmentos de Discurso originais**
small(er)	6	7,9%	M4, M5, M8, M11
little	11	14, 6%	M4, M5, M10, M11, M12,M15, M18, M42
delicately made	2	2,6%	M4, M8
dark	6	7,9%	M4, M7, M42
beautiful	6	7,9%	M9, M19, M20, M21, M29, M138
good-looking	1	1,8%	M6
fair	1	1,8%	M21
plain	1	1,8%	M21
not beautiful	4	5,3%	M8, M9, M21
ugly	6	7,9%	M10, M11, M12, M13, M30
tall(er)	5	6,7%	M8, M14, M25
not tall	1	1,8%	M8
old(er)	8	10, 6%	M20, M30, M35, M36, M43, M44
younger	2	2,6%	M30, M35
ageless	1	1,8%	M8

gracious	1	1,8%	M21
imposing	1	1,8%	M14
majestic	1	1,8%	M8
terrible	1	1,8%	M25
barbarian	2	2,6%	M11
gross	1	1,8%	M17
dwarfish	1	1,8%	M17
earthly	1	1,8%	M17
undesirable	1	1,8%	M30
TOTAL	76	100%	–

Tabela 10: Adjetivos utilizados na descrição de Morgana

Assim como já verificamos ao analisar os fragmentos relativos a Viviane, há uma significativa diferença no tipo de vocábulos escolhidos para descrever a figura de Morgana – são 50 ocorrências de adjetivos negativos e apenas 26 de positivos, quer dizer, praticamente o dobro –, demonstrando que ambas por serem mulheres poderosas, assertivas e independentes pagam um preço por serem assim.

Também como observamos nos fragmentos de discurso relativos a Viviane, há um grande número de ocorrências de adjetivos negativos em relação ao tamanho de Morgana – em 17 ocorrências ela é descrita como "pequena" –, sendo que nas vezes em que ela é apresentada como *tall*(*er*), *imposing* e *majestic* ela, como Viviane, estava fazendo uso de seu poder mágico para parecer assim.

Como já comentado em 3.2.1, adjetivos como *small*, *little* e *delicately made* podem ser considerados como positivos a partir de uma perspectiva hegemônica que prega a delicadeza como essencial à mulher seguindo o mito da fragilidade feminina, da mesma forma que *dark,* associado à mulher fatal e sedutora, Hetaira (ver 1.4.3), também pode ser visto assim. No entanto, a própria Morgana se ressente dessas características e em pelo menos duas passagens manifesta esse sentimento ao comparar-se a Guinevere:

> M11 – *Morgaine saw herself as she must look to Lancelet and to the strange golden maiden – small, dark, with the barbarian blue sign on her forehead* […]. *For a moment, as Lancelet looked at her, she felt that he too must think her ugly, barbarian, alien; this exquisite golden creature* [*Gwenhyfar*] *belonged to his own world.* (BRADLEY, 2000, p.158)
>
> M17 – […] *Morgaine felt, in spite of her fine decent gown and beautifully woven well as if she were some gross, dwarfish, earthly creature before the ethereal whiteness and precious gold of Gwenhyfar.* […] *Morgaine, returning the embrace,*

> *felt that Gwenhyfar was fragile as precious glass, unlike her own gnarled-wood solidness*; […]. *Her lips felt coarse against the rose-leaf softness of the other girl's cheek.* (BRADLEY, 2000, p.284)

Morgana corrobora o "valor expressivo" negativo de suas características, para usar novamente o termo apresentado por Caldas-Coulthard (2004, p.33-34). No caso da personagem em questão como no de Viviane, a conotação negativa deriva do já mencionado discurso de que a mulher poderosa não pode ser dotada de características positivas pois, se assim o for, ela se constitui numa ameaça para as relações de poder baseadas no gênero.

Também sabemos que Morgana – assim como Viviane – possuía o sangue do *fairy folk* (povo encantado, das fadas) e do *Old People* (Povo Antigo), os Pictos, como declarado em V14 (já analisado em 3.2.1), M4 – [...] *the child looked dark as a Pict*, e M5 – *A little fairy woman*, Igraine thought, *not human at all; a pixie*. Essas características típcas destes povos – baixa estatura, pele e cabelos escuros – não se encaixam de forma alguma no padrão de beleza esperado de uma mulher "feminina" ou de uma heroína (a qual costuma ser branco-dourada como Guinevere) e Morgana reconhecer, lamentar e ressentir-se de um fato fora de seu controle só confirma sua personificação da Vítima (ver 1.4.3).

Ainda dentro das características de aparência tidas como negativas, ao contrário de Viviane que em momento algum é descrita como "feia" (*ugly*), Morgana é descrita tanto com adjetivos que a rotulam indiretamente dessa maneira, como *plain e not beautiful*, como com o próprio adjetivo *ugly*, utilizado inclusive por Morgana mesma em referência a si mesma. O fato de *ugly* ser utlizado tantas vezes quanto *beautiful* (6 vezes) é enganador, já que, como vimos, a qualidade de ser bonita não é natural em Morgana: ela parece bonita apenas aos olhos de algumas pessoas e apenas em algumas ocasiões, em geral envolvendo o uso de magia por parte de Morgana ou de sentimentos de carinho/inveja da parte da outra pessoa por ela. Já *ugly* aparece como o fato "natural" e permanente, não circunstancial, configurando-se, portanto, como uma das características marcantes da personagem.

Aumentando o rol dos adjetivos negativos aplicados a Morgana, temos uma série deles que a própria personagem emprega ao comparar-se com Guinevere, como *barbarian*, em M11, e *gross*, *dwarfish*, *earthly* (em oposição a *ethereal*) em M17. Todos eles têm em comum o fato de serem o oposto da delicadeza e feminilidade esperadas da mulher e Morgana, ao se automenosprezar, reforça o discurso hegemônico e perpetua esse mito como sendo algo desejável e desejado pelas mulheres. Se com Viviane tínhamos um discurso de resistência em circulação, com Morgana e seu ressentimento de Vítima temos a presença e a potencial

chance de cristalização do mito da feminilidade como ligada intrinsecamente à beleza, brancura e delicadeza, como vem sendo pregado há centenas de anos (ver 1.4.1).

Os adjetivos positivos quanto à aparência de Morgana como *good-looking*, *fair*, *gracious* e *beautiful* por sua vez provêm de fontes diversas em termos de quem os utilizou, por que e quando são aplicados. Os três primeiros são utilizados em lugar de *beautiful* por homens como Gorlois (pai de Morgana), o rei Uriens, Kevin (o segundo Merlin) e Artur, enquanto que *beautiful* aparece provindo de Guinevere, Lancelot ou Kevin e em quase todas as ocasiões, como acabamos de comentar, está envolvido algum tipo de magia ou sentimento.

O rosto de Morgana, como o de Viviane também não é descrito como belo. Como a tia, apenas seus olhos negros merecem destaque, sendo considerados bonitos: M5 – *Her eyes were dark and serious, and her eyebrows straight and level, so heavy already that they were the most definite feature of her face*; M31 – […] *her dark eyes were as fine as ever*. O cabelo de Morgana recebe destaque da mesma forma: M5 – […] *her dark hair now long enough to plait into a little braid halfway down her shoulder blades, but so fine and straight that it slipped out into loose elf locks around her shoulders*; M8 – *Her dark hair was plaited down the back of her neck and wrapped with a deerskin thong*; M34 – *glossy dark hair*; M37 – *Her hair, dark and rich as ever, was simply braided and wound around her head* e, mais tarde, em M31, quando Morgana já tem mais idade, *there were streaks of white in the raven hair*.

Assim, da mesma forma como ocorre com Viviane, no caso de Morgana sua independência e seus atos – mesmo que muitos deles instigados e/ou causados por outras pessoas, em especial Viviane – teriam de vir associados a uma penalidade, neste caso, a beleza, ou melhor, a falta dela. Sem esse atributo tão precioso aos olhos das sociedades de todos os tempos, Morgana já nasce Vítima e lamenta sua aparência por toda a obra, o que faz com o mito da beleza da mulher considerada ideal continue circulando e se perpetuando indefinidamente.

A questão da idade, por outro lado, surge de forma diferente de como observamos com Viviane, pois enquanto esta é retratada como "não mais jovem", "envelhecida", "velha", mas ao mesmo tempo também "sem idade", Morgana é descrita como *ageless* apenas em M8. Já *younger* é utilizado em M30 para referir-se a um tempo em que Morgana fora mais jovem e, em M35, por Guinevere, para questionar Morgana como esta aparentava ser mais jovem do que a rainha, ao que Guinevere acrescenta que provavelmente isso esteja relacionado a magia. O adjetivo *old*(*er*), em compensação, é um dos que mais ocorrências apresenta, seja por Morgana parecer, ser ou sentir-se velha, sendo inclusive utilizado em sentidos opostos em M20 - […] *Morgaine was older than Gwenhyfar – she must be past thirty; but she looked no*

older than when Gwenhyfar had first seen her… it was no wonder all men thought she was a sorceress!

Apesar do que é dito em M20 – que Morgana parecia não ter envelhecido desde que Guinevere a vira pela primeira vez – ao longo da história ela apresenta marcas da idade e, como ocorre com Viviane, elas são salientadas: M30 – *Morgaine was acutely aware of every grey hair, every line in her face*; M31 – *Morgaine looked her age; her face was touched with subtle lines*; M36 – *the small traces of time in Morgaine's face; her skin was still smooth and unmarred, but there were tiny creases around her eyes and the eyelids drooped a little*. [*Her hand*] *was thin and bony, so that her rings hung loose.* No caso de Viviane, como já vimos, isso era creditado ao uso da magia. Em relação a Morgana, entretanto, elas são simplesmente a marca da passagem do tempo, pois ela, como Vítima, não está investida de tanto poder quanto Viviane (mesmo seu poder mágico, ainda que ela também seja sacerdotisa, não é tão grande como o da tia durante a maior parte da trama). Ao mesmo tempo, o envelhecimento de Morgana é "necessário" por ela ousar rebelar-se contra os ditames do patriarcado, por ela ser independente e ao longo da história fazer o que tem vontade. É interessante perceber que, em M30, Morgana se considera *old*, *ugly* e *undesirable*, ou seja, associado ao mito da juventude e da beleza (ou falta delas) como características inalienáveis da feminilidade, está o fantasma de não ser mais desejável aos olhos de um homem. Obviamente é natural querer ser desejada por alguém, pois faz parte da natureza sexual do ser humano, mas a utilização desses adjetivos em sequência e a proximidade decorrente disso os fazem estar discursivamente ligados. Com isso, segundo o discurso hegemônico que percebemos em circulação aqui, não ser mais desejável – por ser velha e/ou feia – faz uma mulher ser menos feminina e, em consequência, menos mulher. Se Morgana já era considerada e já se considerava feia, envelhecer e não ser mais desejada é uma de suas punições – e, como Vítima, ela é constante e eternamente punida.

Alguns itens de vocabulário não são adjetivos, mas são utilizados para caracterizar Morgana fisicamente, tais como *changeling*[113] (em M5) e *fairy* (M5, M6, M9, M10 e M11), este último com 7 ocorrências. Em ambos os casos, eles fazem referência à sua aparência morena e seu tamanho diminuto que, como já vimos, a qualificam negativamente. Já outros itens de vocabulário não se referem exatamente à aparência física de Morgana, mas têm ligação com sua representação como personagem e como mulher: *terrible* (em M25), *demoness* (M10) e *female demon* (M14). Nas três ocasiões em que essas expressões são

[113] No folclore europeu e na crença popular, uma criança trocada (em francês *changelin* ou *changeon*, e, em inglês, *changeling*) é a prole de uma fada, troll ou outra criatura lendária que foi deixada secretamente em troca de uma criança humana. Cf. *WIKIPEDIA – A Enciplopédia Livre,* 2010. Disponível em: < http://pt.wikipedia.org/wiki/Crian%C3%A7a_trocada> Acesso em 06 fev. 2011.

utilizadas Morgana estava investida do poder da Deusa, daí a caracterização como "terrível", ou seja, uma mulher com poder é assustadora para o discurso patriarcal. Já em relação às duas expressões significando "demônio feminino", dizer que elas colaboram para a demonização da mulher promovida pelo discurso hegemônico é declarar o óbvio, porém temos que registrar que lidamos neste caso não só com o discurso patriarcal, mas também com o cristão – mais especificamente, o católico – que rotulava seguidores de religiões pagãs como adoradores do demônio e associados a ele. O uso dessas expressões em relação a Morgana, portanto, a caracteriza de forma negativa duplamente e, juntamente com *terrible*, perpetua discursos que denigrem a imagem da mulher por meio da personagem Morgana.

3.4.1.2 Grupo Nominal – Designações

Ainda em relação ao vocabulário, observaremos agora as designações, ou seja, expressões que não o nome ou pronomes utilizadas para identificar ou dirigir-se a Morgana, presentes nos fragmentos de discurso selecionados para nosso estudo. Como verificado no caso de Viviane, também com Morgana percebe-se que as designações em muitos casos emitem julgamentos a respeito da personagem, como podemos observar na tabela a seguir:

Designação	**Nº de ocorrências**	**% (aprox.)**	**Fragmentos de Discurso (originais)**
Morgan Le Fey	1	2,2%	M3
Morgaine of the Fairies	4	8,9%	M9, M11, M41, M68
Morgaine of Avalon	1	2,2%	M75
the lady Morgaine	3	6,9%	M42
mother	2	4,4%	M78
sister	11	24,4%	M1, M23, M27, M29, M41, M71, M76, M88, M99, M152, M154
sister-in-law	1	2,2%	M35
cousin	1	2,2%	M18
woman	1	2,2%	M55
the girl	2	4,4%	M85
child	5	11,2%	M53, M85, M96, M134, M145
sorceress	2	4,4%	M27, M100
witch	4	8,9%	M27, M38, M41, M100
harlot	4	8,9%	M27, M33, M38, M99
whore	1	2,2%	M99

incestuous	1	2,2%	M100
heathen	1	2,2%	M100
TOTAL	45	100%	–

Tabela 11: Designações utilizadas em referências a Morgana

Ao contrário de Viviane que é designada (ou se dirigem a ela) na maioria das ocorrências por meio das expressões (*the*) *Lady of the Lake* e (*the*) *Lady of Avalon* – pelo fato de essas designações serem a credencial religiosa e oficial de Viviane e, portanto, sua utilização mais natural – Morgana é chamda de *Morgan Le Fey* (M3) apenas por ela mesma, ao apresentar-se, em uma clara referência intertextual à sua personagem em Malory e outras versões da lenda do rei Artur. Outra das designações envolvendo o nome de Morgana, *the lady Morgaine*, é empregada 3 vezes em M42 por uma mulher do povo que defende a aparência da personagem ao falar do porquê de Mordred ser moreno, chegando a dizer "*the lady Morgaine pretty enough in her way, little and dark as she was*". O acréscimo do título *lady* aqui se dá por uma questão de respeito, já que era uma mulher de classe mais humilde falando de uma nobre. Já *Morgaine of Avalon* é empregado por Kevin (o segundo Merlin) em M75 ao adverti-la a não desafiar os destinos que guiam a Bretanha, com o acréscimo da referência a Avalon ao nome da personagem funciona funcionando como um lembrete para Morgana de seus deveres como sacerdotisa, já que Kevin sabe que dentro da formação discursiva a que eles se afiliam ele não tem autoridade para chamar a atenção dela simplesmente por ser homem (como alguém filiado ao discurso patriarcal poderia pensar).

Morgaine of the Fairies, por outro lado, está impregnado de repercussões discursivas e aparece 4 vezes, em M9, M11, M41 e M68. Em primeiro lugar, o povo das fadas – pequeno e moreno – foge aos padrões hegemônicos de beleza, portanto Morgana ser "das Fadas" já é uma forma de qualificá-la negativamente. Em segundo lugar, em duas das ocasiões em que ela é chamada assim em pessoa, M9 e M11, Morgana adere ao discurso que vê essa designação como negativa e, ao invés de ignorá-lo como fazia Viviane, ela se ressente, encaixando-se no papel de Vítima. O máximo que Morgana faz é usar o poder da Deusa para transformar-se e parecer mais alta e imponente, ou seja, dando apoio ao discurso hegemônico ao encaixar-se no padrão. Finalmente, em dois dos fragmentos de discurso, M11 e M41, a designação é utilizada para escarnecer a personagem – inclusive por ela mesma – simplesmente com base em sua aparência física, perpetuando a condenável prática social de

zombar de ou mesmo humilhar alguém por não se encaixar no padrão ditado pelo poder hegemônico.

Um terço das designações (15 das 45) é relativo a algum tipo de parentesco de Morgana, sendo que a mais comum é *sister*, já que ser irmã de Artur é uma referência importante, principalmente me termos sociais. *Mother* aparece 2 vezes, mas em nenhuma delas a designação provém do filho de Morgana, Mordred, mas sim de seu enteado Gawaine – ela criara este como mãe e Mordred fora criado pela tia de Morgana, Morgause. O fato de Gawaine chamá-la de mãe pode ser visto discursivamente como uma tentativa de "redimir" Morgana da falha – aos olhos do discurso patriarcal – de ter abandonado seu filho biológico, ou seja, ela "cumpre" a função maternal da mulher, mas não cremos ter sido esta a intenção da autora: foi simplemente a reação natural de um enteado que via a personagem verdadeiramente como mãe.

Enquanto *child* é um tratamento carinhoso utilizado pelo Merlin e por Viviane mesmo depois de Morgana ser adulta e *the girl* uma referência à idade de Morgana (ela era realmente uma menina na época em que o termo foi usado, ou seja, quando Viviane tenta convencer o pai da sobrinha a deixá-la ir para Avalon), *woman* é empregado por Kevin com desprezo quando Morgana tenta dar-lhe ordens sob a forma da Deusa e falha por falta de confiança em seu valor. Assim, o termo *woman* acaba sendo proferido em uma situação e de uma forma que diminuem o valor da "mulher", pois ela surge como um ser desprezível e imperfeito.

Sorceress e *witch*, como visto em 1.4.3, apresentam uma série de conotações negativas e são utilizados como acusações, não como descrições de alguém com poderes mágicos, da mesma forma que *heathen*, todos utilizados na demonização da mulher por sua direta oposição ao discurso patriarcal. Colaborando para isso de forma ofensiva e, mais do que isso, grosseira, temos *harlot, whore* e *incestuous.* É verdade que *incestuous* é justificado, já que Morgana tivera um filho do próprio irmão, mas os outros dois são julgamentos morais a respeito das atitudes de Morgana quando ela ainda era solteira, portanto teoricamente livre para fazer o que bem entendesse. O modo de agir e de se comportar de Morgana vai contra as práticas sociais não só da época da trama, mas da época da escrita da obra e, em alguns casos, até mesmo dos dias de hoje. Baseadas no discurso patriarcal que prega que a mulher tem de ser recatada, obedecer cega e humildemente aos homens e só ter relações sexuais com o marido e apenas após o casamento, essas práticas não eram observadas em Avalon, de onde Morgana provinha e sabidamente um local onde as mulheres seguiam suas próprias determinações e vontades, mas nem por isso a personagem escapa da condenação e da acusação. Assim, ainda que esteja presente o discurso de base feminista que mostra as práticas

sociais de Avalon como alternativa às tradicionais, fala mais alto o de base patriarcal, condenatório das práticas da ilha e repressor da liberdade feminina, pois 6 designações entre 45 taxam Morgana de "vadia".

Vemos então que Morgana, diferentemente do que ocorre com Viviane, é designada por meio de um número elevado de expressões negativas – 18 das 45 utilizadas, ou seja, 40% do total. Se no caso de Viviane os cerca de 15% de designações negativas aplicadas a ela eram explicados pelo fato de ser dotada de grande poder e ser a Bruxa/Megera – uma afronta, portanto, ao discurso hegemônico que, por essa razão, tinha de ser vilanizada – com Morgana temos razões similares ou associadas a essa. Como com Viviane, as designações negativas dadas a ela são formas de punição por Morgana não seguir os padrões tradicionais esperados da mulher em termos de comportamento e atitudes, já que em muitas ocasiões ela não é passiva nem cordata: ela age e se rebela; ela tem conhecimento e poder, inclusive mágicos; ela ergue a voz, seja para cantar – quando era considerado impróprio para uma mulher erguer a voz diante de Deus – ou para cobrar de Artur seu juramento a Avalon. Como protagonista e foco em torno da qual a trama se desenvolve, Morgana não poderia passar impune diante do discurso patriarcal: se o exemplo de um comportamento resistente, não-conformista a ele está presente, a retaliação também está, como um aviso a quem ousa desafiá-lo, aviso válido tanto dentro do mundo da trama quanto no mundo real, de quem lê.

A segunda explicação para o tanto de designações negativas encontradas é por Morgana ser o outro extremo da dicotomia que propomos, a Vítima. Como tal, Morgana necessita ser desprezada por erros involuntários (daí *incestuous*), precisa ser injustamente acusada (explicando *harlot* e *whore*, em alguns momentos da história) e ter sua prática religiosa classificada como maligna (*witch* e *sorceress*) para que ela possa lamentar seu destino e sua má sorte. Como a Vítima, ou ela suporta as acusações estoicamente, sem ignorá-las ou enfrentá-las como faz Viviane, ou sequer tem a chance de defender-se, já que ela é chamada desses nomes pelas costas, à traição. Dessa forma, considerando que ser rotulada negativamente – principalmente nos casos em que isso ocorre de forma injusta – faz parte da composição da tipologia da Vítima, temos mais um argumento para provar que Morgana se enquadra nela.

3.4.1.3 Gramática – Verbos

Passando à análise da gramática dos verbos utilizados nas descrições de Morgana – mais especificamente, os Processos neles apresentados –, temos a seguinte situação:

Processo – Nº de ocorrências (%)	**Fragmentos de Discurso (finais)**
Relacional – 75 (63,6%)	M8a - Morgaine *was not* tall; she would never *be* that, and in these years in Avalon she had grown as tall as she would ever *be* M8c – small and delicately made as she *was* M15 - I thought you the Goddess, all larger than life ... and you *are* such a little thing M18 - You *are* so little – I had forgotten how little you *are* M37a - Why did I ever fear Morgaine? She *is* just a little thing after all, and the queen of an unregarded kingdom M8e - she *is not* beautiful M8f - No doubt Morgaine […] would prefer *to be* beautiful, and *was* intensely unhappy because she *was not* M8g - When you *are* my age, my girl, it will not matter whether or no you *are* beautiful, for everyone you know will believe that you *are* a great beauty whenever you wish them to believe it M9a - you *are* Morgaine of the Fairies, as always ... but you *are* a woman, now, and beautiful M9b - She thought, impatient, I *am not* beautiful, what he sees is the glamour of Avalon M6 - She grows good-looking; but she *is* like a fairy child M10a - *Are* you one of the fairy people? You *have* that blue sign on your forehead M10b - you cannot *be* a demoness […], but you *are* little and ugly like the fairy people M12a - he *was* beautiful, and she – little and ugly M17 - Morgaine felt, in spite of her fine decent gown and beautifully woven well as if she *were* some gross, dwarfish, earthly creature before the ethereal whiteness and precious gold of Gwenhyfar M42a - She *was* dark too, and Lancelet, who's [Arthur's] kin, *was* like that M42b - the lady Morgaine pretty enough in her way, little and dark as she *was* M19a – somehow I had never thought you *were* beautiful. M20a - Gwenhyfar thought suddenly that Morgaine *was* beautiful M21a - She *is* one of the fairest ladies at Arthur's court, and one of the most gracious M21b - She *is* plain as a raven! M21c - Morgaine *is* indeed very beautiful, though her beauty *resembles* yours no more than a willow tree *resembles* a daffodil M29b - She *is* very beautiful, your sister M34 - her daughter-in-law […] thought it unfair that Morgaine should still *be* slim-bodied and hard […], that Morgaine should *have* glossy dark hair M20b - Morgaine *was* older than Gwenhyfar – she must *be* past thirty; but she *looked* no older than when Gwenhyfar had first seen her M36c - Gwenhwyfar thought, Morgaine *is* at least five years older than I M30a - When he saw me last I *was* clad in scarlet and I *was* the king's sister, reputed a witch ... now I *am* a grandmother with a dirty child in my lap M30c - now she felt that she *was* old, ugly, undesirable M30d - She had never thought herself a beauty, but always before this she *had*

	been one of the younger people M43 - she *was* old and burdened M31b - her face *was* touched with subtle lines, and *there were*[114] streaks of white in the raven hair, though her dark eyes *were* as fine as ever M36a - Gwenhwyfar could indeed see the small traces of time in Morgaine's face; her skin *was* still smooth and unmarred, but *there were* tiny creases around her eyes M36b - The hand she gave Gwenhwyfar *was* thin and bony M4 - the child *looked* dark as a Pict M8d - Already she *appeared* ageless, and she would […] *look* much the same even when white appeared in her dark hair M9d - She set her mouth tightly and knew that she *looked* stern, forbidding, all priestess again M11a - Morgaine saw herself as she must *look* to Lancelet and to the strange golden maiden M12b - she forgot that she *looked* like Viviane, and that, to her, Viviane *was* beautiful M14b – [You] suddenly *look* so – so – like my mother M19b - she *was* grateful that, to him, at that moment, she *seemed* [beautiful] M25 - she could sense how she *looked* to him, tall and terrible, feeling herself merge into the commanding form of the Goddess M28 - She *looked* not so much like a harlot, now, without her bright ribbons M31a - Gwenhwyfar thought, cruelly, that Morgaine *looked* her age M35 - you *seem* younger than I, and I know you *are* older. What *is* your magic? M44a - She *looked* old, Gwenhwyfar, old and harmless and sick M44b - She *looked* older than our mother *looked* when she died
Mental – 36 (30,5%)	M7 - Inside [Viviane] *saw* an undersized female, dressed in a robe so dark and plain that for a moment Viviane *thought* it was one of the serving wenches M11a - Morgaine *saw* herself as she must look to Lancelet and to the strange golden maiden M20b - Morgaine was older than Gwenhyfar – she must be past thirty; but she looked no older than when Gwenhyfar *had* first *seen* her M30a - When he *saw* me last I was clad in scarlet and I was the king's sister, reputed a witch M36 - Gwenhwyfar could indeed *see* the small traces of time in Morgaine's face; her skin was still smooth and unmarred, but there were tiny creases around her eyes M8f - No doubt Morgaine […] would *prefer* to be beautiful M9c - I *want* him *to think* me beautiful – myself, not the glamour M15 - I *thought* you the Goddess, all larger than life M19a - somehow I *had* never *thought* you were beautiful M20a - Gwenhyfar *thought* suddenly that Morgaine was beautiful M29c - Any man would *think* himself fortunate to have such a wife M34 - her daughter-in-law […] *thought* it unfair that Morgaine should still be slim-bodied and hard […], that Morgaine should have glossy dark hair M30d - She *had* never *thought* herself a beauty

[114] O verbo *there to be* é um verbo de Processo Existencial, mas foi incluído aqui por tratar-se de parte da descrição da personagem.

	M9b - She *thought*, impatient, I am not beautiful, what he *sees* is the glamour of Avalon M31a - Gwenhwyfar *thought*, cruelly, that Morgaine looked her age M36c - Gwenhwyfar *thought*, Morgaine is at least five years older than I M8g - When you are my age, my girl, it will not matter whether or no you are beautiful, for everyone you *know* will *believe* that you are a great beauty whenever you *wish* them *to believe* it M9d - She set her mouth tightly and *knew* that she looked stern, forbidding, all priestess again M13 - Fiercely fighting back a surge of tears that made her throat ache, *knowing* that weeping would make her uglier than ever in their eyes, she stepped on dry land M14b - despite her filthy and torn clothing, her bare feet, the hair that straggled in wet locks around her shoulders, she *knew* that suddenly she looked tall and imposing M30b - Morgaine *was* acutely *aware of* every grey hair, every line in her face. M35 - you seem younger than I, and I *know* you are older M11b - She *felt* a surge of self-hatred, of loathing for her small, dark body, her half-naked limbs, the muddy deerskin M11c - For a moment, as Lancelet looked at her, she *felt* that he too must *think* her ugly, barbarian, alien M17 - Morgaine *felt*, in spite of her fine decent gown and beautifully woven well as if she were some gross, dwarfish, earthly creature M20d - Next to [Morgaine], Gwenhyfar *felt* dull as a hen, a simple housekeeping woman M25 - she could *sense* how she looked to him, tall and terrible, *feeling* herself merge into the commanding form of the Goddess M30c - now she *felt* that she was old, ugly, undesirable M12b - she *forgot* that she looked like Viviane, and that, to her, Viviane was beautiful
Comportamental - 7 (5,9%)	M6 - She *grows* good-looking; but she is like a fairy child M8a - Morgaine was not tall; she would never be that, and in these years in Avalon she *had grown* as tall as she would ever be M9d - She *set* her mouth tightly and knew that she looked stern, forbidding, all priestess again M11c - For a moment, as Lancelet *looked at* her, she felt that he too must think her ugly, barbarian, alien M14a - Morgaine *drew* a deep breath, *drawing* the mantle of a priestess around her again, the glamour she could summon when she would M25 - she could sense how she looked to him, tall and terrible, feeling herself *merge* into the commanding form of the Goddess
TOTAL: – 118 100%	–

Tabela 12: Processos relativos à descrição de Morgana

Observando a ***modalidade*** em sua concepção mais geral, em relação ao Modo os fragmentos de discurso acima apresentam em sua quase totalidade verbos no indicativo. A exceção aparece em M34, onde o modal *should* aparece não como operador modal, mas como parte de uma construção subjuntiva[115]. De qulquer forma, independentemente da modalização ou modulação associadas aos operadores modais estarem ou não envolvidas, a implicação discursiva principal repousa nos verbos, Atributos e Posses que acompanham *should*. Em M34 Maline, nora de Morgana, se ressente da aparência da sogra, pensando ser injusto que Morgana ainda fosse "esbelta e firme"[116] e tivesse "cabelos negros acetinados" enquanto ela estava cansada e envelhecida e nunca tinha tempo de escovar ou trançar seu cabelo e fazê-lo brilhar. A condição de "ser esbelta e firme" e "ter cabelos negros acetinados" é invejada por Maline, portanto ainda que Morgana seja descrita como não bela, características físicas suas que podem ser valorizadas pelo poder hegemônico por se encaixarem no padrão de beleza ditado por ele são cobiçadas. Com isso, há uma reiteração desse padrão e, ao mesmo tempo, a cobiça provém de uma mulher, o que reforça o discurso hegemônico e mina a força do de base feminista, já que é uma mulher que o apóia.

Nos demais fragmentos de discurso, foram encontrados outros modais além de *should,* porém agora na função de operadores modais, o que nos leva então à modalização e à modulação.

O operador modal *would,* indicador de probabilidade média (HALLIDAY, 1994, p.358, 362), é encontrado em M8a, M8d, M8f e M29c[117]. Em M8a, utilizado em referências à altura de Morgana, ele aparece 2 vezes: na primeira, devido à polaridade negativa do verbo *to be* – efetuada por meio do adjunto modal de frequência, *never* (HALLIDAY, 1994, p.83) –, *would* indica ser improvável que Morgana algum dia seja alta; na segunda, com a presença do do adjunto modal de frequência *ever* (*ibid*, p.83), ele é utilizado para confirmar que, nos anos que passara em Avalon, Morgana se tornara tão alta quanto seria possível para ela. Em M8d, o operador modal expressa com grau de probabilidade média que, no futuro, a aparência de Morgana seria idêntica à de então, mesmo quando aparecessem fios brancos em seu cabelo escuro, porém em M8f esse mesmo grau de probabilidade é alterado pelo adjunto de comentário *no doubt*, passando *would* a indicar que "sem dúvida" – ou seja, com grau de probabilidade alto – Morgana preferia ser bela. No último dos fragmentos onde temos *would*,

[115] Essa função é comprovada pelo fato de que, além de se tratar de uma situaçõ hipotética (na qual o subjuntivo é comumente utilizado), se substiuirmos *should* e os verbos *to be* e *to have* pelas formas subjuntivas destes últimos (*were* e *had*), o significado se mantém o mesmo.

[116] Na tradução para o português, consta apenas "bem-conservada"

[117] *Would* aparece também em M14a, mas não como operador modal e sim com o significado de "querer", "desejar".

ele novamente expressa uma probabilidade média, desta vez não em relação a Morgana em si, mas ao fato de um homem se achar afortunado em tê-la como esposa. Em todos esses casos que envolvem *would*, podemos perceber a presença de mitos disfarçados entre as brumas da "naturalidade": o da beleza como essencial à mulher (daí a preocupação de Morgana com sua beleza), o de que a beleza é aquela ditada pelos padrões hegemônicos (portanto a preocupação com a altura de Morgana) e o de que os homens só se interessam em – e se consideram afortunados por – ter a seu lado mulheres belas.

Outro operador modal com grau de modalização média, *will*, aparece 2 vezes em M8g, sendo que em ambos os casos ele indica uma probabilidade média de que um fato ocorra. Nesse fragmento de discurso, Viviane está conversando com Morgana sobre a importância de ser bela e, na primeira ocorrência de *will*, o operador modal apresentando polaridade negativa indica que não e provável que o fato de ser bela ou não importe quando ela (Morgana) tiver a idade de Viviane. À continuação, quando Viviane explica por que isso não importará, o uso de *will*, agora com polaridade positiva, além de situar a ação em um tempo futuro indica que é provável que, quando então Morgana for mais velha, todos que ela conhece acreditem que ela é muito bela. Ambas as probabilidades colocam em circulação um discurso de resistência, que vai contra o discurso hegemônico ao dizer que envelhecer tem vantagens, que chegará na vida de Morgana – e, por conseguinte, na de qualquer mulher – um tempo em que ser bela não será de suma impotância mas no qual todos acreditarão na beleza dela – seja por verem outras qualidades em sua pessoa, seja por meio do uso da magia. Vemos aqui, então, o contraste por exemplo com os usos de *would*, já que se percebe um discurso de base feminista em circulação.

Dentre os operadores modais com grau de modalização baixa, *can* foi utilizado apenas uma vez, em M10b. Neste fragmento de discurso, Guinevere reflete sobre a possibilidade de Morgana ser um demônio feminino, mas a utilização de *can* com seu grau de probabilidade baixa aliado à polaridade negativa a descartam, fato reforçado pela explicação de que, caso Morgana o fosse, ela teria desaparecido quando Guinevere fez o sinal da cruz. A impossibilidade de Morgana ser um demônio, portanto, não está condicionada a nenhuma característica dela mesma, mas sim a um gesto ritual católico – associado, como se sabe, ao poder patriarcal, o qual o legitimiza. Dessa forma, ainda que uma pessoa cuja posição-leitor se alinhe ao discurso de base feminista ou não-católica possa achar tal explicação cômica, o discurso hegemônico segue em circulação.

Could aparece em apenas um fragmento de discurso, M25. Ali, seu grau de modalização baixa (HALLIDAY, 1994, p.358, 362) indica que era possível para Morgana

intuir naquele momento como ela parecia aos olhos de um servo do rei Pellinore após convocar o poder da Deusa: alta e terrível. A possibilidade de executar esta ação está relacionada à magia, ao poder da Deusa, representando então de certa forma uma possibilidade de poder feminino nas mãos de uma mulher, ainda que por ser mágico esse poder possa ser condenado pelo discurso patriarcal-católico.

O último dos operadores modais encontrados, *must*, surge em M11a, M11c e M20b. Ele apresenta um grau de modalização alto, indicando que algo é praticamente certo. Assim, em M11a, Morgana se vê como ela certamente parecia a Lancelot e Guinevere: pequena, morena, suja e desgrenhada – uma bárbara. Em M11c, sua quase certeza também é quanto ao que ele, Lancelot, devia pensar dela – feia, bárbara, estranha. Em ambos os casos, a certeza de Morgana tinha relação com sua aparência, com o modo como outros a viam, e o fato de ela não serr agradável por não se enquadrar no padrão esperado, estabelecido pelo poder hegemônico. Já em M20b, a alta probabilidade tem relação com a idade de Morgana: Guinevere dispõe de parâmetros – sua própria idade, o tempo que as duas se conhecem, etc – para calcular com razoável precisão a idade da cunhada e estabelecê-la como sendo "passada dos trinta". Dois pontos cruciais surgem aqui: primeiro, Morgana é inicialmente descrita como "mais velha do que Guinevere", ou seja, esta é o ponto de referência principal. Com isso, não bastasse a diferença em termos de beleza entre as duas, Morgana fica em desvantagem em relação a Guinevere também em termos de idade, reforçando seu papel de Vítima. Segundo: é declarado que Morgana é "mais velha do que Guinevere" e só depois sua idade estimada é apresentada. Mesmo que "passada dos trinta" não queira dizer que uma pessoa é velha – não considerando os padrões de idade para jovem/velho dos tempos medievais, obviamente –, dizer que ela é "mais velha" antes de qualquer outra informação já faz com que a leitura da frase seguinte seja tendenciosa, no sentido de associar "passada dos trinta" a "velha" (ou "mais velha"). Uma leitura alinhada ao discurso de base feminista com certeza questionaria a partir de que idade se é considerada velha, mas uma leitura não-questionadora ou conformista pode assimilar essa associação como um fato consumado e "normal/natural" devido à presença dessa sequência de elementos, ainda que não intencional, nas frases.

Passando à ***transitividade***, temos mais uma vez a voz ativa em todos os fragmentos de discurso e Morgana na função sintática de Sujeito – em 1ª, 2ª e 3ª pessoa – na maioria deles (90 ocorrências). Esse número, como já salientamos ao analisar os fragmentos relativos a Viviane, pode ser enganador já que nessa função o Participante dos Processo relacionais é apenas Portador de um Atributo, quer dizer, em termos discursivos Morgana, na função de

Portador em 64 das 90 vezes em que é Sujeito, não *faz,* apenas *é*. Entretanto, considerando que se trata de descrições, isso é natural, da mesma forma que não surpreende que a maioria dos Processos encontrados seja relacional (75 ocorrências), seguido dos Processos mentais – que expressam a percepção de um Experienciador em relação à personagem (36 ocorrências) – e de Processo comportamental (8 ocorrências). Comparativamente, o total de 119 ocorrências de verbos descrevendo Morgana é um número bastante superior ao encontrado em relação a Viviane (41 ocorrências), mas isso se deve ao fato de Morgana ser o centro da trama e, portanto, merecer mais atenção.

Começando pelos Processos relacionais e tratando dos Atributos conferidos a Morgana, características negativas aparecem em um número muito maior de fragmentos de discurso, tendo sido encontradas apenas 20 ocorrências de Atributos positivos (em M8d, M8f, M8g, M9a, M19a, M19b, M20a, M20b, M21a, M21c, M28, M29b, M30a, M30b, M31b, M34, M35 e M36a), nos quais estão presentes características como *pretty, (very) beautiful, fair, slim-bodied, no older, younger* e *ageless*. Essa diferença, entretanto, já era esperada tendo em vista que na análise do vocabulário também foi detectada uma predominância de características negativas.

É marcante, porém, o fato de que em 8 fragmentos de discurso (em M9b, M9d, M11, M12b, M17, M25, M30a e M30c) a própria Morgana é quem repete – e, portanto, perpetua e cristaliza – os Atributos negativos conferidos a ela e declarados por outras pessoas. No primeiro caso (M9b), ela diz que não é bela, mas em certos momentos outras pessoas a consideram bela – mesmo sem o uso de magia –, demonstrando que Morgana não só repete juízos baseados no padrão hegemônico de beleza como também se deixa levar por eles. Isso ocorre principalmente quando ela se compara a Guinevere – esta sim, a beleza padrão tradicional – como em M11 e M17, quando Morgana reflete sobre como Lancelot e Guinevere a vêem e adjetivos como *small, dark, barbarian, ugly, gross, dwarfish* e *earthly* são utilizados. Some-se a eles, *old* e *undesirable*, que surgem em M30c quando Morgana reencontra Accolon já como esposa de Uriens e "avó" de um dos netos dele. Todos os adjetivos são empregados com base na percepção que Morgana imagina que as pessoas têm dela, mas ela os assume para si, demonstrando que a personagem se deixa convencer pelo discurso hegemônico (tanto que em M12b ela esquece que se parece com Viviane e que ela acha Viviane bela). Como Vítima, Morgana é mais suscetível à persuasão, é mais influenciável e manipulável, portanto o discurso hegemônico consegue se sobrepor ate mesmo ao discurso de base feminista que o treinamento em Avalon lhe havia apresentado.

Prosseguindo, em M9d e M25, Morgana reconhece que ao adotar a postura de sacerdotisa ela parece, respectivamente, *stern and forbidding* e *tall and terrible,* ou seja, de certa forma "superior e imponente" – fato natural considerando que ela estava investida do poder da Deusa – mas, ao mesmo tempo, características que são "masculinas". Isso se explica por duas razões: primeiro, por Morgana estar fazendo uso do poder ela teria de ser "masculinizada" já que, para o discurso patriarcal, poder = masculino, e, segundo, em consequência da posse de poder, ela teria de ser "punida", ou seja, ela teria de ter características negativas aplicadas a ela. Com isso, mais uma vez vemos circular paralelamente, ainda que com força diferente, os discursos de base feminista e hegemônica, pois temos uma mulher investida de poder mas, ao mesmo tempo, representada negativamente.

Especificamente em relação aos Processos relacionais, como verificado no caso de Viviane há novamente uma diferença razoável entre o número de ocorrências nas quais é dito como Morgana *é* ou *era* (por meio da utilização do verbo *to be*) – 37 ocorrências – e o daquelas nas quais é dito como ela *parecia* (com os verbos *to look, to appear* e *to seem*) – 14 ocorrências[118]. Por essa razão, a presença da subjetividade já comentada em 3.2.1 e suas consequentes implicações discursivas merecem também ser observadas. Dentre as 14 ocorrências em fragmentos de discurso que têm caráter subjetivo, 9 delas (em M4, M9b, M11, M12b, M14b, M25, M31a, M44a e M44b) contêm Atributos passíveis de serem considerados negativos e que são, em sua maioria, confirmados nos fragmentos de discurso com o verbo *to be* (portanto "objetivos"). Por outro lado, nas 5 ocorrências restantes (em M8d, M19b, M28 e M35), nas quais encontramos Atributos positivos, somente *beautiful* encontra confirmação em outras frases. Portanto, em termos discursivos temos mais uma que quando se trata de uma mulher que foge ao padrão de comportamento esperado – como Morgana ao ser independente – há uma tendência a suas características postivas não serem confirmadas, enquanto que as negativas são não só reafirmadas como reiteradas em outras orações, sinalizando o já detectado procedimento de negativizar a mulher com poder, mesmo que ela já seja a Vítima.

Já quanto às ocorrências de Processo relacional referentes a posse, foram também encontrados apenas dois casos. Em M10a a Possessão que Morgana retém é *the blue sign on* [*her*] *forehead*, a lua crescente que todas as sacerdotisas de Avalon traziam tatuadas na testa. Apesar de não ser uma Possessão negativa em si, o sinal remete tanto ao Povo das Fadas,

[118] Assim como nos fragmentos de discurso referentes a Viviane, os referentes a Morgana também foram separados em grupos dentro dos Processos apresentados a fim de facilitar a visualização das diferenças que o uso de diferentes verbos causa.

como disse Guinevere, como também à religião da Deusa (STARHAWK, 1999, p.27, 120; JULIEN, 1993, p.266), esses sim vistos negativamente pelo poder católico – tanto é que, após abandonar Avalon e ir viver em Camelot, Morgana deixa o sinal desbotar. Além disso, em muitas crenças a lua é um símbolo do feminino (JULIEN, 1993, p. 265-267; LIUNGMAN, 1998, p.499; WALKER, 1983, p.669-673), portanto do ponto de vista do poder patriarcal possuir tal símbolo tatuado no corpo é um atributo negativo. Já em M34 a Possessão em questão é o cabelo escuro e sedoso de Morgana que, como já comentado, ainda que seja invejado por sua nora Maline, entra na composição da aparência morena de Morgana, a qual não se encaixa no padrão branco-dourado de beleza ditado e propagado pelo poder hegemônico. Dessa forma, vemos que Morgana é Possuidora de Possessões não necessariamente negativas, mas negativizadas pelo discurso hegemônico. A rotulação dessas Possessões como negativas só ocorre no momento em que se assume uma posição-leitor em concordância com o discurso que as vê como tal.

Dois fragmentos de discurso com Processos Relacionais apresentam atributos de Morgana com repercussões discursivas opostas, M30a e M31b. Em M30a a personagem relata como estava vestida quando encontrou Accolon pela primeira vez (*I was clad in scarlett*), sendo, neste caso, Portador de um Atributo que paradoxalmente pode tanto ser considerado como negativo – já que o discurso hegemônico tende a ver o vermelho como uma cor "vulgar" para a mulher – como positivo – como é visto e apresentado a quem lê pela própria personagem. Já em M31b, com a face de Morgana como Portadora e *subtly lined* como Atributo, temos um caso em que, mesmo com o efeito semântico negativo mitigado – o verbo *to touch* retira a dureza que o uso direto de um advérbio + adjetivo como em *was subtly lined* daria à declaração –, temos um atributo que, assim como vários outros mencionados anteirormente, desqualifica a personagem, já que linhas e rugas não são aceitas pelo discurso hegemônico, que preza a beleza e juventude como características essenciais à feminilidade

Passando aos Processos mentais, mais uma vez obviamente por tratar-se da representação/descrição de Morgana, temos como Experienciador desses verbos outra pessoa que não ela, passando ela a ser, então, o Fenômeno observado. Começando pelo verbo *to see*, temos em M11a Morgana como Experienciador e Fenômeno, já que ela vê a si mesma da forma como deveria parecer a Lancelot e Guinevere: feia, suja e desgrenhada, ou seja, negativamente. Em M20b e M36 o Experienciador é Guinevere e, no primeiro fragmento, trata-se da primeira vez que ela vira Morgana (o Fenômeno) e que é usada como referência para a constatação de que Morgana não parecia ter envelhecido desde então (portanto, algo positivo). Já em M36, o que Guinevere vê são *small traces of time in Morgaine's face*, ou seja,

exatamente o oposto, traços do tempo no rosto de Morgana são algo negativo. As outras duas ocorrências do verbo *to see* são em M7 e M30a, fragmentos nos quais Viviane e Accolon aparecem como Experienciadores e o fenômeno observado é Morgana em diferentes tipos de vestimentas que têm implicações diferentes. Em M7, Viviane vê uma mulher miúda, vestida numa roupa tão negra e simples que julga ser uma das servas, um Fenômeno que é passível de ser considerado negativo por ser a mulher *undersized* e confundida com uma *serving wench* (*wench* em outro contexto pode significar inclusive prostituta). Em M30a, como já visto, Morgana relata que quando Accolon a vira pela última vez ela estava vestida de vermelho e era a irmã do rei, considerada feiticeira – um Fenômeno que pode ser visto como positivo (já que para o discurso hegemônico ser irmã do rei é definitivamente positivo e estar vestida de vermelho, uma cor alegre, pode o ser) ou negativo (já que ser considerada feiticeira é definitivamente negativo e estar vestida de vermelho pode ser visto como impróprio para uma mulher "decente"), ou seja, a concessão de negatividade ao Fenômeno fica novamente a cargo de quem lê.

Em M8f e M9c temos verbos como *to prefer* e *to want*, relacionados a desejos de Morgana. No primeiro dos fragmentos, Viviane reflete que Morgana preferia ser bela, Fenômeno enfatizado pelo uso do adjunto modal de comentário *No doubt* (HALLIDAY, 1994, p.130); no segundo, Morgana declara querer que Lancelot a ache bonita – ela mesma, não por meio da magia de Avalon. Com isso, faz-se presente mais uma vez a questão da necessidade e/ou vontade de ser bela e o mito da beleza ligada à feminilidade.

Ainda envolvendo a questão de ser ou não bonita e uma avaliação disso – portanto apresentando um caráter mais subjetivo – da parte do Experienciador, temos 9 fragmentos de discurso envolvendo o verbo *to think*, tanto no sentido de "achar/considerar" quanto no de "pensar": M9b, M9c, M11c, M19a, M19b, M20a, M29c, M30d e M34. Em M9a *to think* aparece no infinitivo por ser parte da Experiência do verbo de Processo mental *to want* que, por sua vez, tem Morgana como Experienciadora do Fenômeno de querer que Lancelot (Experienciador de *to think*) a considere bela. Em M19a e M30d temos respectivamente Kevin e Morgana como Experienciadores, mas a Experiência é basicamente a mesma: nunca terem considerado Morgana bela. Chama a atenção aqui que em M19a Kevin está dizendo a Morgana que, na verdade, a considera bela, enquanto que no caso de Morgana ela, após declarar que nunca se considerara uma beleza, prossegue menosprezando a si mesma dizendo que se tornara uma matrona velha. Em M29c, o rei Uriens declara que qualquer homem (Experienciador) se consideraria afortunado de ter uma esposa como Morgana (Fenômeno), considerando-a bela ele mesmo. Em M34, já observado anteriormente, o Experienciador é

Maline, nora de Morgana, que considera injusto a sogra ainda estar bem conservada fisicamente (o Fenômeno observado), portanto também considerando-a bela. Da mesma forma, em M20a, agora com o verbo *to think* em seu outro significado, Guinevere pensa subitamente que Morgana é bela, mas em M9b a própria Morgana pensa que não é bela e que o que Lancelot vê de beleza nela é apenas a magia de Avalon. Por fim, em M11c Morgana intui que Lancelot também deve achá-la feia, bárbara, estranha. A inclusão de *too* na oração é diretamente em referência a Guinevere, que acabara de chamar Morgana de feia, mas pode ser interpretado como se referindo a todos que vêem Morgana assim – inclusive ela mesma.

Percebe-se nesse conjunto de fragmentos de discurso, então, uma alternância entre considerar Morgana bela ou não, reflexo da presença concomitante e conflituosa dos discursos de base hegemônica e feminista. Morgana, ao não se considerar bela, adere ao primeiro, apesar de ter vivido em um ambiente onde o segundo era dominante, demonstrando a força do discurso hegemônico.

Relacionados indiretamente ao mito da beleza como inerente à feminilidade temos M31a e M36c, nos quais Guinevere é o Experienciador e Morgana e a aparência dela em função de sua idade são o Fenômeno. No primeiro dos fragmentos, o verbo *to think* é qualificado pelo adjunto modal *cruelly* (que deixa clara a malícia de Guinevere ao pensar que Morgana aparenta sua idade), enquanto que no segundo (sem adjunto) a rainha, que acabara de observar uma série de sinais de envelhecimento em Morgana, conclui com o pensamento de que esta era pelo menos cinco anos mais velha do que ela. Ressurge aqui a questão da idade como característica negativa assim como o mito da eterna juventude, outro dos que costumam perseguir as mulheres. Trazidos à baila, ainda que discretamente condenados pelo adjunto *cruelly*, tais questões e mitos permanecem presentes, em circulação, e se por um lado podem ser questionados, por outro têm chance de continuarem a se consolidar.

A última das ocorrências do verbo *to think* é em M15, fragmento no qual Lancelot é o Experienciador e o Fenômeno é Morgana como a Deusa, quando ele a vê toda majestosa e se assusta. Do ponto de vista do discurso de base feminista, é uma impressão positiva, pois demonstra que Morgana tem poder – ainda que mágico – e é capaz de impressionar alguém, porém do ponto de vista do discurso patriarcal ela é negativa, já que o poder em qualquer forma nas mãos de uma mulher é algo indesejável, portanto deve ser qualificado – ainda que para o poder patriarcal ele verdadeiramente o seja – como assustador.

Passando aos verbos *to know* e *to believe*, estes aparecem em M8g, M9d, M13, M14b, M30b e M35. Em M8g o verbo *to know* tem o sentido de "conhecer" e não "saber" como nos demais fragmentos. Ele é parte do Experienciador de *to believe* (*everyone you know*) e tem

Morgana como seu Experienciador. Já *to believe* aparece pela primeira vez no fragmento com o operador modal *will*, o que lhe confere um grau de probabilidade (modalização) média (HALLIDAY, 1994, p.358, 362) como comentado anteriormente, e, na segunda vez, surge no infinitivo por ser parte do Fenômeno de outro verbo de Processo mental, *to wish*. Enquanto *to wish* tem Morgana novamente como Experienciador, *to believe* tem como Experienciador *everyone*, representado pelo pronome *they*, tendo ainda *that you are a great beauty* como Fenômeno. Todas essas informações reunidas nos mostram que Morgana "conhece" e "deseja", enquanto que todos que ela conhece "acreditam" que ela é bela, conforme seu desejo. Semântico-discursivamente, são três formas de poder nas mãos de Morgana – conhecimento, vontade e capacidade de fazer crer – que mostram a presença do discurso de base feminista neste fragmento de discurso.

Em M9d, M14b e M13 o verbo *to know* passa a significar "saber", apresentando Morgana como Experienciador em ambos os casos. Em M9d, o Fenômeno observado é o de que ela parecia *stern, forbidding, all priestess again* e, em M14b, de que ela subitamente parecia *tall and imposing* apesar de sua aparência desgrenhada. Em ambos os casos percebe-se que o que ela "sabe" é em relação a sua aparência ou, mais exatamente, com como ela parece aos olhos de outras pessoas. Também nos dois casos ela acaba de assumir sua postura de sacerdotisa, investida do poder da Deusa e por isso, como comentado anteriormente, características negativas são aplicadas a ela. Percebe-se então que a personagem tem consciência da negatividade que está associada a seu aspecto quando investida de poder, mas nada faz para mudar essa impressão: como a Vítima, ela apenas aceita sua aparência "negativa" como fato, tacitamente. Além disso, ela tampouco valoriza, por exemplo, o fato de parecer *tall and imposing*, características que em outra circunstância – ou mesmo se aplicada a um homem – seriam aceitas de bom grado. Ela mesma vê tais atributos como negativos, adotando a leitura deles como negativos por estarem associados ao poder feminino, leitura provinda do discurso patriarcal. Já em M13 o verbo *to know* aparece no *present participle* e tem Morgana como Experienciador em elipse (recuperável, porém, pela referência catafórica *she*). O Fenômeno é longo – *that weeping would make her uglier than ever in their eyes* – e mais uma vez tem relação com a beleza, ou melhor, com a feiúra (declarada explicitamente no fragmento de discurso) de Morgana, em mais um exemplo de como ela acata o discurso hegemônico em relação a sua aparência.

Em M35 temos a última ocorrência de *to know*, e nele o Experienciador é Guinevere que, após dizer a Morgana que ela parece mais jovem do que ela (Guinevere), desqualifica a declaração ao dizer que sabe que Morgana é mais velha que ela (Fenômeno). À continuação

no fragmento de discurso original Guinevere pergunta a Morgana qual é a mágica[119] que ela utiliza, deixando implícito que ela utiliza algum tipo de feitiço ou magia – retornando à questão do uso da magia para manter-se jovem e bela e, assim, poder seduzir os homens, ou seja, a demonização da mulher na figura da Hetaira (ver 1.4.3).

É interessante perceber como o discurso hegemônico paradoxalmente cobra a beleza e juventude da mulher, associa a eterna juventude e beleza à mulher por meio do mito da feminilidade (ver 1.4.1) e, ao mesmo tempo, a demoniza quando ela – suposta ou verdadeiramente – faz uso da magia para manter-se dentro do padrão esperado. Como já vimos, Morgana não é absolutamente imune a esse discurso, e no último caso dos Processos mentais que veremos a seguir, temos mais uma prova disso. Em M30b, Morgana é o Experienciador do verbo *to be aware of*[120], intensificado pelo adjunto modal *acutely*, sendo o Fenômeno *every line in her face*. Morgana estava ciente de cada linha em seu rosto, ou seja, dos sinais da idade porque Accolon retornara e iria vê-la após muito tempo, e isso significava que ela passaria pelo escrutínio de um homem cuja opinião sobre sua aparência era impotante, já que ela nutria sentimentos por ele. Não levando em considração o desejo natural de qualquer pessoa em ter boa aparência frente a quem é importante para ela, a questão aqui é que Morgana se avalia em relação ao padrão hegemônico, o qual não admite rugas, linhas ou quaisquer marcas do tempo, principalmente nas mulheres. Morgana mais uma vez, ao invés de dar de ombros e desconsiderar tal padrão como fazia Viviane, se rende a ele, adequando-se ao papel de Vítima.

Em M30c, ela prossegue lamentando sua aparência. Ali surge a primeira de uma série de ocorrências do verbo *to feel*, aqui com o sentido de "considerar-se". Morgana é o Experienciador e o Fenômeno é *she was old, ugly, undesirable*. Igualmente, em M17, onde ela também é o Experienciador, o Fenômeno é *as if she were some gross, dwarfish, earthly creature*, ou seja, mais uma série de expressões depreciativas, ainda que, em M17, ela tivesse a seu favor *her fine decent gown and beautifully woven well*. O fato de ela "sentir-se" feia frente a Guinevere mesmo estando bem vestida demonstra o quanto o discurso hegemônico já havia se infiltrado nela e essa declaração apenas o reforça. Mesmo que haja um discurso de resistência em circulação por outras pessoas a considerarem bela em outros momentos, mostrando assim uma alternativa a quem lê – ou seja, que a beleza é relativa –, o fato de a

[119] Na tradução para o português foi utilizado o termo "segrado" ao invés de "mágica" (*magic,* no original)
[120] Ainda que o verbo apresente *to be* em sua composição, por seu significado ser similar ao de, por exemplo, *to notice*, cremos ser ele um verbo de Processo mental.

própria Morgana sentir-se assim retira a força dele, dando, neste caso, vantagem ao discurso hegemônico.

Por outro lado, ainda que em uma única passagem, Guinevere se vê diante da mesma situação. Em M20d ela é o Experienciador do verbo *to feel* e o Fenômeno é *dull as a hen, a simple housekeeping woman*, sendo que ela se sente dessa forma em comparação a Morgana. Aqui vemos claramente a presença de outro discurso: a beleza branco-dourada da rainha que pelo padrão do discurso hegemônico deveria assegurar-lhe a qualificação de bela, não lhe garante a segurança de sentir-se assim, quer dizer, "sentir-se" bela independe da avaliação de outros e do padrão tradicionalmente estabelecido, é uma questão interna, pessoal. Esse discurso, de base feminista, dá à mulher o controle de sua própria opinião sobre sua aparência e, com isso, a investe de poder. Podemos perceber, então, que no meio de diversas reafirmações do discurso hegemônico surgem momentos de um discurso de resistência a ele, mantendo dessa forma sempre presente a já verificada tensão discursiva em *As brumas de Avalon.*

O verbo *to feel* aparece ainda com o significado de "experimentar um sentimento, emoção ou sensação", como em M11b e M25. Em ambos os casos Morgana é o Experienciador e M11b o Fenômeno é *a surge of self-hatred, of loathing for her small, dark body, her half-naked limbs, the muddy deerskin*, ou seja, um ódio de si mesma e de sua aparência por ela não se adequar ao padrão de beleza, portanto algo negativo. Já em M25, o Fenômeno é *merge into the commanding form of the Goddess*, ou seja, uma sensação positiva para Morgana (pois ela sente que está assumindo as proporções dominadoras da Deusa e experimentando seu poder), mas com efeitos negativos, como veremos a seguir.

Por fim, *to feel* aparece em M11c com o significado de "intuir", razão pela qual o observaremos junto com o verbo *to sense* (M25). Em M11c o Experienciador é novamente Morgana e o Fenômeno, já analisado por ocasião da observação dos operadores modais, é *that he too must think her ugly, barbarian, alien* – mais uma vez um Fenômeno negativo relacionado à aparência de Morgana como os demais comentados anteriormente. Em M25, Morgana está também na função de Experienciador e o Fenômeno é *how she looked to him, tall and terrible*. É aqui que aparece o efeito negativo de Morgana assumir a forma da Deusa: ela sente que parece, aos olhos do servo do Rei Pellinore, alta[121] e terrível. Com isso, o aspecto positivo de Morgana sentir a força da forma dominadora da Deusa, ou seja, experienciar o poder (ainda que mágico) se perde frente ao resultado negativo disso: ela se

[121] Na tradução para o português, "grande".

torna assustadora. Com já dissemos antes, o poder nas mãos de uma mulher é assustador para o patriarcado, portanto nada mais natural do que ele tornar isso concreto, real, fazendo a mulher com poder assumir uma aparência assustadora, mesmo ela sendo pequena como Morgana. Esse fragmento de discurso (M25), em especial o final dele – [*the sevant*] *drew aside in terror* –,não só representa a tensão discursiva que identificamos desde o princípio de nossa análise, mas ilustra, talvez, a razão pela qual ela está presente na obra: o poder feminino aterroriza o poder hegemônico patriarcal.

Encerrando as observações dos Processos mentais temos em M12b *to forget.* O Experienciador, como em vários outros casos, é Morgana e o Fenômeno é *that she looked like Viviane, and that, to her, Viviane was beautiful.* A parte mais significativa do fenômeno não é que Morgana esquecera que se parecia com Viviane, mas sim que ela esquecera que, para ela, Viviane era bela. Esta é mais uma prova de que o discurso hegemônico se fizera impor sobre o que Morgana natural e instintivamente acreditava, já que, como vimos ao observar os fragmentos de discurso relativos a Viviane, Morgana inicialmente considerava a tia bela (ver 3.2.1, V24). Nem mesmo os anos de treinamento isolada em Avalon e em contato com um discurso resistente, de base feminista, protegeram Morgana da ação do discurso hegemônico. Como Vitima, não havia maneira de Morgana resistir e, da mesma forma como foi levada pelos acontecimentos ao longo da trama, ela se deixou dominar por ele. Por meio da constante exposição ao e repetição do discurso hegemônico, Morgana acabou por assumi-lo como "seu", a prova maior do quão insidiosamente ele trabalha.

Passando agora aos Processos comportamentais, em M11c o Comportante do verbo *to look at* é Lancelot, mas a ação é o gatilho do Processo na oração seguinte, quando Morgana percebe que Lancelot devia considerá-la feia. Na posição de Fenômeno do Processo, ou seja, ao ser o alvo do olhar de Lancelot com a beleza de Guinevere por termo de comparação, Morgana se percebe como mulher sob o escrutínio de alguém alinhado ao discurso hegemônico e a percepção que tem de si mesma passa a ser ditada por ele, como demonstrado pelas observações de diversos fragmentos de discurso anteriores.

O verbo *to grow* aparece em M6 e M8a e nos dois fragmentos de discurso o Comportante é Morgana. Em M6 o verbo é complementado pela Circunstância de modo *good-looking* (positiva), mas seu efeito é logo anulado pela oração seguinte, *but she is like a fairy child*, já que pertencer ao Povo das Fadas significa ser Portador de características negativas como *small* e *dark*. Em M8a a Circunstância de modo é *as tall as she would ever be*, que, por si só, não é nem positiva nem negativa. Dessa forma, o verbo *to grow* – associado a aumento, crescimento ou progresso – não consegue apresentar as repercussões discursivas

favoráveis a Morgana que poderia ter e a personagem, como personificação da Vítima que é, mais uma vez é desmerecida.

O segundo verbo de Processo comportamental encontrado é *to set,* presente em M9d. O Comportador é Morgana e o Fenômeno é *her mouth*, complementado pela Circunstância de modo *tightly*. Como no caso de *to look at*, este Processo serve como catalisador do Processo da oração seguinte, pois ao apertar os lábios firmemente ela passa a parecer *stern, forbidding, all priestess again*, quer dizer, características já comentadas anteriormente como sendo negativas.

Em M14a temos o verbo *to draw* utilizado 2 vezes em ligação com ações relacionadas à magia de Avalon, ambos com Morgana como Comportante e tendo como Comportamento e Fenômeno *a deep breath* e *the mantle of a priestess.* O verbo *to draw* em suas duas aparições relata ações que Morgana realiza ao investir-se do poder da Deusa, mostrando como uma mulher invoca esse poder e faz uso dele, com as ambiguidades decorrrentes. Da mesma forma, em M25, analisado há pouco em relação aos Processos mentais, o verbo *to merge*, com Morgana como Comportante e *into the commanding form of the Goddess* como Fenômeno apresenta duas faces: a positiva, ao mostrar uma mulher fundindo-se com a Deusa em uma forma poderosa, e a negativa, por esta fusão resultar em uma imagem apresentada como "assustadora".

Após analisarmos os verbos empregados na representação de Morgana, vemos que a tensão discursiva pode ser percebida em diversos casos, como uma presença sutil disfaçada entre brumas. O discurso hegemônico, pelo que pudemos verificar, tende a apresentar-se com mais frequência, dotando a representação da personagem de tons sobretudo negativos, ainda que o discurso de base feminista permita vislumbres da possibilidade de resistência e de alternativas aos modelos propostos – ou exigidos. No caso de Morgana, isso se agrava por ela ser a Vítima, acatando e por vezes até mesmo compactuando com essa negatividade.

3.4.2 Papel

Dentro das questões que nos propusemos a investigar estão, além da representação, o papel e o poder da mulher, portanto passaremos agora à observação dos fragmentos de discurso relacionados à questão do ***papel*** esperado de Morgana como mulher e sacerdotisa, assim como aquele efetivamente desempenhado por ela. Em relação aos Processos encontrados, temos o seguinte:

Processos	Nº de ocorrências	%
Material	118	40,4%
Relacional	80	27,4%
Mental	41	14%
Comportamental	34	11,6%
Verbal	19	6,6%
TOTAL	292	100%

Tabela 13: Processos relativos ao papel esperado de/desempenhado por Morgana

Podemos ver que há uma predominância considerável de Processos materiais, seguidos dos de Processo relacional, mental e comportamental, o que mais uma vez justifica nossa escolha dos Processos materiais e comportamentais[122] como aqueles a serem analisados (ver 3.1) na investigação de questões relacionadas ao papel da mulher. Os Processos relacionais não foram selecionados para análise por serem apenas parte de descrições de lugares e personagens que não aquelas ligadas às questões em observação, e os de Processo mental foram desconsiderados por serem em sua maioria introduções a relatos de pensamentos, não nos interessando portanto. Como na análise dos fragmentos relativos a Viviane, os fragmentos de discurso a serem analisados foram divididos em tabelas individuais para cada Processo a ser observado, como no caso do Processo material a seguir:

Processo – Nº de ocorrências	Fragmentos de Discurso (finais)
Material – 118	M85e - *Let* her *be* properly *trained* to her gifts M87b - she *had been taught to play* the harp M82 - [Gorlois] with nothing but indifference for the daughter who *came* in the place of the son she[Igraine] should have *borne* him M83 - This is your little brother and you must love him and *care for* him M84a - I was too big a girl to cry or whimper for my mother, because I had a little one *to look after* now M92b - while Morgaine […] could *read* and *write*, and yes, she knew the

[122] Os fragmentos de discurso originais (ver Anexo 2) de onde foram retirados os fragmentos secundários nos quais os demais Processos foram verificados são:
- Mental: M83, M85, M86, M87, M88, M89, M90, M91, M92, M96, M101, M102, M109, M112, M116, M118, M120, M121, M122, M124 e M129.
- Relacional: M83, M84, M85, M86, M87, M88, M89, M90, M91, M93, M94, M95, M96, M97, M101, M102, M106, M108, M109, M110, M11, M112, M114, M117 e M118.
- Existencial: M86, M93, M95 e M113.
- Verbal: M83, M85, M86, M87, M96, M102, M108, M11, M114, M116, M118, M119, M121 e M123.

	housewifely arts too M92c - she could *spin* and *weave* and *do* fine embroideries, and *dying* and *brewing*, yes, and herb lore and magic as well M97a - This morning I *did* the Queen's hair M97b - I *dressed* Gwenhwyfar's hair this day out of friendship; she is as likely *to do* mine, or *to lace* my gown, as sisters *do* M95b - I have much *to do* if there is to be a great feast in only three days! M95c - it is I must *provide* flowers for the hall, and *see to* the polishing of the silver cups, and it is likely I must *make* the almond cakes and sweets too M95d - And indeed Morgaine was glad to have so much *to do* for the three days of feasting M95e - it *took* her mind *away* from the dread and terror of her dream M115 - Now in the kitchen house she *made* arrangements for a festal dinner M101c - But Uriens will be glad that she is gracious and will *rule* his home well M107 - Soon after, the household *went* to rest; Morgaine, the last to rise from her seat, *went to supervise* the locks and bars M117 - Then she *went* with the chamberlain on the last rounds of the castle *to make sure* that all was locked and secure M110a - Morgaine *had taken* her spindle and distaff in her hand, but she was only pretending *to spin*, *twirling* it once in a while and *drawing out* a little thread M110b - she *did* twice her share of the household weaving in its stead M110c - not that anyone would have the right *to reproach* her, she was busy early and late M104 - My lady will *fetch* my clothes for me M109a - She *helped* Uriens to dress, *went down* with him, and with her own hands *fetched* him fresh new-baked bread from the kitchen and some of the foaming new beer M109b - She *served* him, *spreading* honey on his bread M121b - She said quietly to Uriens, "Do not worry, my most beloved husband. I will say nothing *to offend* you or our king." M123 - "Uriens," said Gwenhwyfar, "will you stand idle and *let* your unruly wife speak so to the High King?" M88a - Shall I *find* you a husband, or will you be one of my queen's ladies-in-waiting? M88c - Pray don't trouble yourself with *finding* me a husband M90a - You too are well past the age when Arthur should *give* you to some man M90b - And why should it be for the King to *give* me, as if I were one of his horses or dogs? M90c - she had lived long in Avalon, she forgot at times that the Romans *had made* this the common law, that women were the chattels of their menfolk M91a - I think it would be as well *to give* Morgaine to an older man M91b - she has not the kind of beauty *to attract* a younger [man] M96c - since you *have forsaken* Avalon […] I thought it might well be that you wished *to marry* and have a home of your own M101a - She is long unmarried – she must wish for a home of her own where she will be mistress, rather than *serving* another woman always M86e - You are *to fashion* a scabbard for the sword, Morgaine, and *set* into it

	every spell you know, that he who *bears* it into battle shall lose no blood M86f - Can you *do* that? M132a - No, we [Arthur and Morgaine] did *not fail* M132b - I *did* the Mother's work in Avalon until at last those who *came* after us might *bring* her into this world M132c - I did *not fail* M132d - I *did* what she *had given* me *to do* M132e - It was not she but I in my pride who thought I should *have done* more. M132f - Her work *was done* M89e - if [music] is a good thing, should not women *do* all the good things they can *do*, to *make up for* their supposed sin at the beginning at the world? M93a – [Morgaine] has work *to do* in the world outside M96b – "you must *do* your own will, my child," Taliesin said gently M109d - It meant nothing to her, but one day it might mean much to have his trust, so that she could *do* what she chose M111a - Uriens has Morgaine *to guide* and *counsel* him M111c - the Holy Apostle said that women should submit themselves to their husbands, yet Morgause *rules* still in Lothian, and Morgaine would be more than helpmeet to her king in North Wales M114a - Father Griffin says that only men can be priests, because men *are made* in God's image and women *are not* M114b - Father Griffin told [Nimue] that no woman could *do* all these things, or any of them [to read and write and play upon the harp] M114c - "Then Father Griffin is mistaken," said Morgaine, "for I can *do* them all and more." M124 - Yet, if she could *bear* Accolon a son, at this time when the reign *went* into his hands, how much more would he value her as his queen? M129a - Later, Morgaine never knew whether in truth she *had borne* the chalice or whether that, too, had been part of the vast magic she *had woven* for the Goddess M129b - yet it seemed to her, still, that she *bore* the cup around the great hall, that every man and every woman there knelt and drank, that the sweetness and the bliss flooded her M98 - Oh, Morgaine, *come* at once, we need your work with simples M122 - Now I am *come to finish* that work she *left* undone, and *to demand* from you that holy sword of Excalibur which you have presumed *to twist* into the service of your Christ M95a - I must *be off* as well M93b - But she will *return* to Avalon at the appointed time M130a - Now her work *was done*, and she would *return* to Avalon M130b - But she would *return* alone. Now she would always be alone M125a - The Regalia must *be returned* to Avalon, even if I must *bring* them hither again with my own hands M125b - I will *go* forth to Camelot at dawn M126 - She, Morgaine, would *deal with* the Holy Regalia M86c - I am priestess, not warrior; I cannot *take* the sword in defense of Avalon M93c - There is a place awaiting her which she must *take*

	M85b - *Put* her behind convent walls and she'll pine like a caged skua gull. M85c - I truly believe – and I've spoken with the girl – that she'd *kill* herself there M87a - Morgaine *forced* herself *to eat*, and to talk of small things, and gossip like any woman M94b - It is I should be at Viviane's side, and I *cast* it *away* of my free will M108a - She *started* to fling back furiously, You have a dozen body servants, and I am your wife, not your slave M119b - She *started* to rise and speak, but Uriens looked at her with a stern frown and she sank back at his side M120d - She *began* to rise, but Uriens *gripped* her wrist. M120f - for a moment Morgause thought he would *break* the small bones of Morgaine's wrist M120g - She set her teeth, and *managed* to wrench her wrist away

Tabela 14: Processos materiais relativos ao papel esperado de/desempenhado por Morgana

Iniciando pela observação da ***modalidade*** em sua concepção mais geral, em relação ao Modo os fragmentos de discurso que apresentam Processos materiais estão no indicativo, sendo que em dois fragmentos de discurso, M85e e M98, temos o imperativo. Em M85c Viviane se dirige a Uther pedindo que ele deixe Morgana ser treinada em Avalon. O verbo *to let* tem Morgana como Meta e, discursivamente, é um exemplo de que ela necessitava da permissão de um homem – neste caso seu padrasto – para poder ser treinada em Avalon. A necessidade de permissão aqui é natural, já que Morgana na época era uma criança, mas a questão é que ela vem do padrasto, um homem, e não dele e da mãe de Morgana conjuntamente. Em outras palavras, a permissão da mãe, uma mulher, é irrelevante.

Em M98 temos um pedido de Elaine a Morgana, no qual o verbo *to come* é utilizado para solicitar que ela (Morgana) vá ajudar Lancelot e o pai de Elaine, o rei Pellinore, com suas ervas, pois ambos haviam sido queimados por um dragão. Essa solicitação reconhece o papel de Morgana como sacerdotisa versada na arte do trabalho com plantas medicinais, ou seja, é uma mulher dotada de um conhecimento além dos normalmente apresentados por aquelas que são apenas donas-de-casa, revelando um dos papéis que não o de rainha do lar possíveis para as mulheres da época.

Em apenas um fragmento de discurso (M92c) temos o *gerund,* indicando a transformação das ações dos verbos *to dye* e *to brew* em atividades (*dying* e *brewing*), dando origem, assim, a um substantivo. De qualquer forma, trata-se de ações/atividades domésticas que Morgana sabe como executar e que, portanto, a "qualificam" do ponto de vista do discurso patriarcal. Já em M88c temos um exemplo do *present participle* junto ao verbo *to find* devido à presença da preposição *with*. O Comportante é Artur (em referência catafórica,

representado pelo pronome reflexivo *yourself*), o Fenômeno é *a husband* e o Comportante é Morgana, porém discutiremos as implicações discursivas de "encontrar um marido" mais adiante.

Em M101a, M109b e M110a o *present participle* também está presente, indicando nos dois últimos casos[123] ações em progresso que poderiam ser exemplos da mulher em um papel ativo. Entretanto, em 101a o verbo é *to serve*, logo temos a personagem no papel de Ator, mas servindo – e servindo a outra mulher (Meta). Em M109b o verbo *to spread* tem Morgana como Ator novamente, mas a Meta é *honey* e a Circunstância de local é *on* [*Urien's*] *bread*, ou seja, Morgana outra vez servindo, mas ao marido. E, por fim, em M110a temos os verbos *to twirl* e *to draw out* em relação direta com o ato de fiar – uma atividade doméstica repleta de significações (CAMPELLO, 2008) e, segundo De Beauvoir (1980a, p.122), *de rigueur* para uma castelã –, portanto vemos novamente a personagem agindo, mas realizando ações ligadas ao papel doméstico. Mesmo que espalhar mel no pão do marido possa ser um gesto de carinho – que não é o caso de Morgana, já que ela encara isso como uma "obrigação" a cumprir – as ações nesses três fragmentos de discurso – e em diversos outros que analisaremos adiante – relacionam a mulher a serviços considerados "femininos" como tecer e fiar e a cuidar de outras pessoas, papel esse ditado e perpetuado pelo discurso hegemônico.

Passando à ***modalidade*** e seus aspectos de modalização e modulação, 8 diferentes operadores modais são utilizados, em um total de 33 ocorrências. Começando pelo operador modal *must*, ele é encontrado em M83, M95c, M96b, M95a, M93c e M125a. Nos dois primeiros casos, o grau alto de modulação de *must* (HALLIDAY, 1994, p.358, 362) indica que Morgana, como Ator, tem as ações de *to care for* (Meta = Artur), *to provide* (Extensão = *flowers for the hall*), *to see to* (Extensão = *the polishing of the silver cups*) e *to make* (Meta = *the almond cakes and sweets*) como obrigações efetivamente requeridas dela. Em outras palavras, é toda uma série de tarefas domésticas – cuidar de uma criança, providenciar flores para decoração, verificar o polimento das taças de prata, fazer bolos e doces – que o discurso hegemônico normalmente delega às mulheres e que aparecem associadas a ela – personagem que, a princípio, se alia ao discurso de base feminista. O mais interessante é que, com exceção de cuidar do irmão mais novo quando ambos eram crianças (em M83), uma tarefa que comumente mães entregam às filhas, Morgana na verdade não é obragada a realizar nenhuma das outras atividades, já que é irmã do rei – portanto uma nobre, livre de obrigações domésticas – e há um cavaleiro, Sir Cai, cuja função é justamente supervisionar o

[123] Em M101a o verbo *to serve* aparece com o *–ing* característico do *present participle* devido à presença de *rather than*.

funcionamento do castelo. Se tomarmos em consideração o aspecto subjetivo de *must* – ele traz implícita a informação de que a obrigação vem da própria personagem (SWAN, 1995, p.343) – temos que Morgana concorda que essas tarefas sejam sua obrigação, ou seja, que são obrigação de uma mulher, dando mostras mais uma vez de que ela toma para si o discurso patriarcal em detrimento do de base feminista no qual foi educada em Avalon. Em M95a, quando ela diz que também deve deixar a sala (*to be off*), a repercussão discursiva é a mesma, sendo importante salientar que na versão da obra em português o tradutor utilizou "e eu também tenho de *agir*" (grifo nosso), como se "agir" significasse realizar todas as já mencionadas tarefas de arrumação e preparação do castelo.

Por outro lado, quando Taliesin, o Merlin, lhe diz em M96b "*you must do your own will, my child*", está em circulação o discurso de base feminista que diz que a mulher pode e deve fazer (*to do*) sua própria vontade, e não aquilo que lhe dita o poder hegemônico. Além disso, como a obrigação é colocada pelo Merlin, isso significa que ele mesmo – uma personagem masculina – acredita que aquela é uma obrigação de Morgana e lhe "ordena" isso. Da mesma forma, em M93c Viviane diz que há um lugar, ou melhor, um cargo – o qual se sabe que é um cargo de poder – esperando por Morgana em Avalon e que ela deverá ocupá-lo/assumi-lo (*to take*), ou seja, novamente é reforçado o fato de que o papel da mulher vai além daquilo que o patriarcado diz que é.

Por fim, em M125a *must* é utilizado primeiramente em uma oração na voz passiva, *the Regalia must be returned to Avalon*, com *the Regalia* como Meta e sem um Ator (na função sintática de Agente) explícito, mas que pode muito bem ser uma mulher, já que a Circunstância de local/destino é Avalon que, como se sabe, era habitada pelas sacerdotisas da Deusa. Já na segunda aparição de *must* junto ao verbo de Processo material *to bring*, este tem como Ator Morgana, que toma para si a obrigação de levar as Insígnias Sagradas (Meta) novamente de volta para Avalon. O fato de ser utilizado o adjunto modal de condição *even if* (HALLIDAY, 1994, p.83) enfatizado pela Circunstância *with my own hands* confirma a possibilidade de na primeira oração da frase o Ator ser uma mulher, se não a própria Morgana. Com isso, temos uma ação de grande importância dentro da trama – e uma ação que envolve poder – colocada como obrigação nas mãos de uma mulher, tornando seu papel extremamente significativo e muito além do mero cumprimento de tarefas domésticas. Recuperar e levar as Insígnias Sagradas para Avalon significa autoridade, poder e responsabilidade, e ainda que se trate de uma ação ligada ao mágico, o simples fato de essas qualidades todas estarem sendo aplicadas a uma mulher já coloca em xeque o mito da mulher como incapaz, irresponsável, desprovida de poder e passiva, ou seja, como um ser "inferior".

Quanto aos operadores modais de modulação e modalização médias (HALLIDAY, 1994, p.358, 362), em M82, M90a, M89e e M132e encontramos *should*. No primeiro destes fragmentos de discurso o Ator é Igraine que, na opinião de Gorlois (pai de Morgana), deveria ter gerado (*to bear*) um filho para ele, mas ao invés disso lhe deu Morgana. Aqui o que se vê é a mulher com o papel de parideira, com a obrigação (mesmo que de grau médio) de dar ao homem filhos – e filhos homens, já que Morgana, por exemplo, veio "no lugar do filho que [Igraine] deveria ter gerado para ele"[124] (grifo nosso).

Em M90a o Ator passa a ser Artur, Morgana é a Meta, e o Beneficiário do verbo de Processo material *to give* é *some man*. Este é um caso de extrema "objetificação" da mulher, pois Morgana se torna algo de que Artur dispõe para ser dado – ainda que em casamento – a alguém. Além disso, na oração anterior há o comentário dirigido a Morgana de que ela já havia passado bastante da idade de ser dada em casamento a alguém, sinalizando a presença de três mitos em relação ao papel da mulher. O primeiro, o de que há uma idade limite para a mulher se casar, após a qual ela não é mais "desejável"; o segundo, o de que ela tem que se casar, do contrário não estará cumprindo seu papel de mulher; e o terceiro, o de que a vida dela (ou ela mesma, como um mero objeto) pertence a um homem para dispor, seja ele pai, irmão ou, após o casamento, o marido. Dessa forma, percebe-se uma insistência clara e insidiosa do discurso patriarcal que, mesmo que encontre leituras resistentes que o questionem, segue se fazendo presente e, por conseguinte, sendo perpetuado. Além disso, Morgana em seu papel de Vítima não o contesta ativamente e, na sequência do fragmento original M90, se resigna com o pensamento de que *there was no point in rebelling against what could not be altered*.

Em 89e e M132e, entretanto, se percebe a presença do discurso de base feminista. No primeiro destes fragmentos de discurso, temos uma interrogativa motivada por Guinevere ter dito, na frase anterior, que é "impróprio a uma mulher erguer a voz ante o Senhor". O questionamento feito por Morgana na sequência apresenta polaridade negativa como um recurso para pedir a confirmação do fato em questão (SWAN, 1995, p.355), que é o de que se espera que as mulheres façam todas as coisas boas que podem fazer – isto indicado pelo uso do operador modal de modulação baixa *can* (HALLIDAY, 1994, p.358, 362) com o verbo *to do* – para compensar seu suposto pecado original no princípio do mundo. Morgana utiliza o discurso católico contra ele mesmo, mencionando o pecado original e a compensação por ele para justificar *all the good things* [*women*] *can do*. Ainda que circule o discurso patriarcal,

[124] Na versão da obra em português a tradução foi "nascida em lugar do menino que ele queria".

inclusive com a sugestão de que as mulheres têm que "compensar seu erro" (verbo *to make up for*), por meio da estratégia de utilizá-lo contra ele mesmo Morgana justifica um papel para a mulher fora daquele estabelecido pelo poder hegemônico com uma lógica que não pode ser contestada por ele e, com isso, dá força ao discurso de base feminista.

Igualmente, em M132e, quando *should* aparece com o verbo *to do* em referência ao passado e Morgana reflete quanto a suas obrigações como sacerdotisa de Avalon e o destino da Bretanha, o grau de modulação médio do operador modal (*ibid*, p.358, 362) indica que havia uma expectativa quanto ao que ela deveria ter feito. Com isso, fica registrado que a personagem tem consciência de que seu papel não é passivo; muito pelo contrário: ela acha inclusive que deveria ter feito mais. Portanto, o fato de que era esperado de uma mulher que ela fizessese mais – ainda que fosse Morgana em seu orgulho quem pensasse isso – coloca em circulação um discurso que desmente o mito de que o papel da mulher se restringe ao ambiente doméstico ou no máximo, quando fora dele, ao cuidado de outros. Para Morgana, seu papel estava ligado ao destino político-religioso de sua terra, esfera em que a mulher não tem permissão de se aventurar dentro de uma concepção tradicional.

Outro dos operadores modais de modulação e modalização médias (HALLIDAY, 1994, p.358, 362) *shall* é utilizado em M88a, em uma interrogativa junto ao verbo *to find*. O Ator é Artur, a Meta é *a husband* e o Beneficiário é Morgana, e por meio da interrogativa é dada a Morgana a opção de ter um marido encontrado para ela ou ser uma das damas de honra[125] da rainha. Entretanto, mesmo que ela tenha a chance de optar, a pergunta de Artur parte do pressuposto de que a irmã deveria casar-se – ou pelo menos desejar casar-se –, já que se o verbo é "encontrar" alguém deve estar "buscando" algo, portanto o mito do casamento como sonho e destino da mulher segue sendo perpetuado.

Passando agora ao operador modal *will* presente junto a Processos materiais, ele também, como no caso dos operadores analisados acima, se divide entre fragmentos que fazem circular o discurso hegemônico e outros em que aparece o discurso de base feminista. Como exemplo dos primeiros, temos M101c, M104 e M123. Em M101c a modalização média de *will* (*ibid*, p.358, 362) indica que Artur considera provável que Morgana vá administrar bem a casa de Uriens. Apesar da presença do verbo *to rule* – que poderia ser um sinal de um papel de poder nas mãos da personagem –, a Meta é *his* [*Urien's*] *home*, ou seja, Morgana continua submetida às determinações do pensamento patriarcal que concede à mulher o papel de "governar" apenas uma casa.

[125] *Aias*, na versão da obra em português.

Will aparece em M104 quando Uriens diz a um criado que sua esposa irá buscar (verbo *to fetch*) as roupas para ele. A modalização e a modulação médias do operador modal (*ibid*, p.358, 362) nos dizem não só que é provável que a ação ocorra como também que ela é esperada de Morgana, reafirmando o que já dissemos a respeito da pressuposição de que executar tarefas domésticas é parte do papel da mulher. Como também já observado, Morgana poderia realizar tais ações rotineiramente por uma questão de afeto para com o marido, mas além de não ser este o caso, o importante é que Uriens dá como fato consumado e natural que ela o faça.

Mais tarde, *will* é utilizado em M123 quando Guinevere cobra do marido de Morgana uma atitude frente ao comportamento assertivo dela. Por meio de uma pergunta, a rainha convoca a modulação do operador modal para saber da inclinação de Uriens (Ator) em deixar (verbo *to let*) Morgana enfrentar Artur. A Meta, designada por *your unruly wife*, é Morgana, qualificada assim como "rebelde" e *speak so to the High King* é a Extensão. Com isso – e cabe lembrar que quem o faz é uma mulher –, é cobrado de um homem que ele controle a esposa, ou seja, no momento em que é apresentado um modelo de mulher em um papel ativo e assertivo, outra mulher reprova tal ação e exige que um homem controle tal atitude, colocando não só o discurso hegemônico em circulação novamente como o fazendo por meio de uma personagem feminina e concedendo a um homem o poder de "controlar' sua esposa.

Já quanto ao uso de *will* em fragmentos que refletem a presença do discurso de base feminista temos M93b e M125b. Em ambos os casos trata-se de verbos que indicam o deslocamento voluntário de Morgana – respectivamente, verbos *to return* e *to go* –, em uma ação com finalidade específica e importante, ou seja, em um papel ativo. Em M93b ela deve voltar a Avalon para assumir o cargo de Grã-Sacerdotisa e governar a ilha e em M125b ela vai a Camelot para recuperar as Insígnias Sagradas, ou seja, não se trata de uma mulher em ação dentro de seu "reino", o ambiente doméstico, ou deslocando-se para executar tarefas ligadas a ele. Trata-se de uma mulher em movimento com uma finalidade maior, que envolve poder e responsabilidade, em um papel que restitui à mulher sua dimensão.

O operador modal *would* foi encontrado em 5 fragmentos de discurso: M85c, M120f, M126, M130a e M130b. Em M85c ele é utilizado com o verbo *to kill*, apresentando Morgana como Ator e ela própria (*herself*) como Meta. O verbo *to kill* traz consigo uma carga semântica de violência e, por essa razão, normalmente seria associado ao masculino. No entanto, ao mesmo tempo em que ele indica agressividade, por ter como Meta a própria pessoa – ou seja, equivalente a "suicidar-se" –, ele pode ser ressignificado como um sinal de fraqueza, de um comportamento derrotista e desesperado, típico – segundo o discurso

hegemônico e os mitos em relação ao feminino – "das mulheres". Somado a isso, temos a modalização e modulação médias do operador modal (HALLIDAY, 1994, p.358, 362), indicando respectivamente que é provável que a ação se realize e que Morgana está inclinada a fazê-lo. Reforçado pelo operador modal, então, em um mesmo verbo encontram-se dois discursos, um dizendo que a personagem é forte o suficiente para matar (ainda que seja ela mesma a vítima) e outro dizendo que, já que ela não é capaz de vencer a adversidade, ela prefere o escape da morte a enfrentar a situação.

Em M120f, *would* junto ao verbo *to break* tem Uriens como Ator e *the small bones of Morgaine's wrist* como Meta. A violência do ato do rei reforçada pela modalização e modulação médias do operador (*ibid*, p.358, 362), indicando mais uma vez uma ação provável e alguém disposto a fazê-lo, colocam em evidência a vulnerabilidade da mulher, um fato que, apesar de real, é muitas vezes utilizado pelo poder hegemônico para desqualificá-las discursivamente. Já em M126 e M130a, essas mesmas características relativas à modalidade de *would,* associadas aos verbos *to return* ("devolver") e *to deal with*, servem para apresentar dois outros exemplos de que o papel da mulher pode ir além do de rainha do lar e de cuidar de outros, pois Morgana é o Ator dos Processos materiais de lidar com as Insígnias Sagradas e de, após terminar seu trabalho de exigi-las de volta para Avalon, retornar à ilha para governá-la. Entretanto, como Morgana é a Vítima, todas essas demonstrações de que é possível para a mulher ter um papel de importância em outras esferas vêm com um preço: em M130b *would* novamente aparece com o verbo *to return* ("voltar"), porém complementado pela Circunstância *alone*, ou seja, a mulher que ousa se aventurar fora do papel determinado para ela acaba sozinha. Para sempre.

Chegando finalmente aos operadores modais de modalização e modulação baixas, temos *can* em M86c e M86f. Em M86c *can* é utilizado com o verbo *to take*, tendo Morgana como Ator, *the sword* como Meta e *in defense of Avalon* como Circunstância. A polaridade negativa do operador indica que não é possível e nem permitido a Morgana tomar a espada, nem mesmo em defesa de Avalon, o que pode ser visto como uma forma de passividade feminina. Viviane, então, pede a Morgana que faça uma bainha mágica para a espada de Artur que impedirá que ele seja ferido mortalmente. Em M86f, o questionamento de Viviane que é feito com o modal *can*, o verbo *to do* e tem *that* – representando a confecção da bainha mágica – como Extensão, coloca a ação de volta nas mãos de Morgana, já que ela é quem fará o amuleto para Artur, ou seja, ela tem um papel fundamental, ainda que mágico (portanto ligado ao mito da magia associada à mulher e à demonização dela), na proteção de Arur. O questionamento, aqui, não é tanto em relação à possibilidade (modalização) e nem se refere à

obrigação (um dos aspectos da modulação) de Morgana em fazâ-lo, mas sim à sua inclinação ou disposição (o outro aspecto da modulação) em realizar a tarefa, demonstrando – pelo menos neste momento – um respeito em relação à aceitação ou não de um papel por parte da mulher.

Enfocando um novo operador modal, *might*, este aparece em M132b, quando Morgana diz que fez (verbo *to do*) o trabalho da Grande Mãe em Avalon até que finalmente aquelas que vieram (verbo *to come*) depois pudessem trazê-la para o mundo[126]. Na parte final do fragmento de discurso, o operador modal *might* junto ao verbo *to bring* indica com sua modalização baixa a possibilidade de realização da ação por parte de *those who came after us* (Ator). Este Ator, apesar de identificado, não fica claro, mas podemos interpretar "aqueles que vieram depois de nós" não apenas como as gerações posteriores a Morgana e Artur, mas como sendo as sacerdotisas (principalmente) e outros crentes na religião da Deusa que mantiveram seu culto vivo, fazendo com que as mulheres tenham um papel ativo na manutenção de um culto matriarcal perpetuador do discurso mais tarde chamado "feminista".

O último dos operadores modais a ser observado, *could*, aparece em 6 fragmentos de discurso e, da mesma forma que, por exemplo, *will*, surge aliado tanto ao discurso de base patriarcal quanto ao de base feminista. Em M124 *could* é utilizado com o verbo *to bear*, tendo *a son* como Meta e Accolon como Beneficiário. Morgana como Ator aqui aparece no papel de gerar um filho – já discutido anteriormente e detectado como um dos "exigidos" da mulher – e é reforçado pela reflexão final sobre o quão mais Accolon a valorizaria como rainha se isso ocorresse. Em M92b e M92c *could* aparece paradoxalmente junto a uma lista de verbos relacionados a serviços domésticos – *to spin*, *to weave* e *to do embroideries* – assim como habilidades apresentadas quase que exclusivamente por homens na época da trama, *to read* e *to write*. Dessa forma, Morgana aparece a uma só vez no papel esperado dela, ou seja, realizando serviços domésticos, e fazendo coisas que estavam tradicionalmente reservadas aos homens, personificando a tensão discursiva tantas vezes já verificada.

Esta tensão se manifesta também em M114b e M114c. No primeiro dos dois fragmentos, com o Ator *no woman* e a Extensão *all these things, or any of them* (com *those things* e *them* representando as ações de *to read and write and play upon the harp*), a possibilidade e a permissão de realizá-las indicadas pelo uso de *could* (HALLIDAY, 1994, p.358, 362) são retiradas das mulheres. No segundo, no qual Morgana diz explicitamente que Padre Griffin – e, por extensão, o discurso católico-patriarcal – está equivocado, a

[126] Discordamos da versão em português que traduz "*until at last those who came after us might bring her into this world*" como "*até que o último daqueles que vieram depois de nós pôde trazê-la para o mundo*".

possibilidade e a permissão de fazer todas as coisas mencionadas (e ainda outras mais, como salientado pela locução de Circunstância referente a quantidade *and more*) são restituídas às mulheres por meio do uso do modal *can* com a própria Morgana como Ator, em um claro desafio ao discurso hegemônico presente em M114b.

Could aparece ainda no fragmento de discurso M109d, no qual é esclarecida a razão de Morgana se submeter às vontades de Uriens: trata-se de uma estratégia para ganhar sua confiança e assim, como expresso pela modalização baixa de *could* (*ibid,* p.358, 362), ser possível ela fazer (verbo *to do*) o que quisesse. O fato de estar expresso que uma mulher poder escolher o que deseja fazer, desvinculando-se do papel que lhe é normalmente legado pelo discurso hegemônico – ainda que para isso tenha que fazer uso de "estratégias" – demonstra que o discurso de base feminista persiste em sua função de mostrar a quem lê que, apesar do que seu opositor deseja fazer crer, existem outras alternativas de papéis para as mulheres.

Passando à ***transitividade***, temos o uso da voz passiva em 4 fragmentos, M85e, M87b, M130a e M114a. Tanto em M85e quanto em M87b a Meta é Morgana e o Ator fica subentendido pelo contexto em que esses enunciados são produzidos como sendo alguém ligado a Avalon. Além disso, os verbos *to train* e *to teach* e suas Extensões (*to her gifts* e *to play the harp*) só fazem sentido nesse caso, já que fora da ilha uma mulher não seria treinada em seus dons e nem ensinada a tocar harpa. De qualquer forma, mesmo que seja utilizada a voz passiva, discursivamente são ações que revelam um papel diferente para a mulher, um no qual ela pode usar seus dons e talentos e não tenha que silenciá-los, como é o caso no discurso católico-patriarcal da época da trama e, em alguns casos, até os dias de hoje.

Em M130a e M132f também temos um modelo de papel ativo para a mulher. O Ator não é explicitado, mas pode ser recuperado como sendo Morgana pela presença do *possessive adjective* na Extensão *her work*, já que *her* se refere à personagem. O verbo *to do* em sua forma de *past participle* devido à construção passiva colabora para a idéia de algo concretizado, portanto temos uma mulher com um trabalho que não o doméstico – já que a tarefa de Morgana era restituir as Insígnias Sagradas a Avalon – não só realizado como concluído, contestando os mitos da passividade e incompetência femininas.

Já em M114a o que se vê é exatamente o oposto, quer dizer, a mulher sendo diminuída e discriminada pelo discurso patriarcal. Nesse fragmento temos o verbo *to make* e como suas Metas *men* e *women*, bem como a Circunstância de modo *in God's image*. O Ator, ainda que não expresso, é sabidamente *God*, já que pelo discurso cristão ele é o responsável pela criação da humanidade à sua própria imagem e semelhança. A discriminação se dá aqui pelo uso da

polaridade: quando se trata dos homens ela é positiva, mas quando são as mulheres, é negativa – portanto os homens foram criados à imagem de Deus e as mulheres não, ou seja, elas são imperfeitas e não podem participar da divindade/santidade e ser sacerdotisas. Esse fato, como já dissemos, claramente embasado no discurso patriarcal, é contestado pelo discurso de base feminista com a religião da Deusa, que não só admite sacerdotisas como a própria deidade principal é feminina, retratando o entrelace existente entre os discursos de gênero e os religiosos.

Observando agora os fragmentos de discurso na voz ativa, Morgana aparece como Ator dos Processos materiais da maioria deles – 79 ocorrências – e ainda como Meta de 15 outros, demonstrando que, apesar de Vítima, a personagem apresenta um caráter atuante. Em diversos casos, como já verificado anteriormente com Viviane, os Processos materiais aparecem no infinitivo por ser o segundo (ou parte do segundo) Participante de um Processo material, comportamental ou relacional. Isso ocorre em M107 e M117, nos quais após o verbo de Processo material *to go* temos respectivamente *to supervise* (com a Meta *the locks and bars*) e *to make sure* (com a Extensão *all was locked and secure*). Da mesma maneira, em M87a, após *to force* temos *to eat* (com *herself* – Morgana – como Meta de *to force*) e em M122 após *to come* temos *to finish* (com sua Meta *that work she left undone*) e *to demand* (com a Meta *that holy sword of Excalibur*). Nos 3 primeiros casos, Morgana se enquadra no papel esperado dela, supervisionando como boa dona-de-casa se o castelo está bem fechado antes de recolher-se e comendo para manter as aparências de que tudo estava ebm, porém nos outros 2 fragmentos ela, pelo contrário, demonstra estar em ação em um papel nada convencional.

Ainda quanto a Processos materiais no infinitivo, eles são encontrados em M84a (verbo *to look after* e Meta *a little one*); M93, M95b e M95d (verbo *to do* intensificado pela Circunstância referente a quantidade *much* em M95b e M95d), M91b (*to attract*, com a Meta *younger men*), M96c (*to fashion*, com a Extensão *a scabbard for the sword* e *to set*, com a Extensão *every spell you know* e Destinatário *the sword*), M111a (*to guide* e *to counsel*, com Uriens como Meta), todos tendo o verbo *to have* como o Processo principal (relacional). Cabe salientar ainda a altenância nos discursos representados por esses verbos: *to look after*, *to do*, *to attract* e *to fashion* se referem a ações ligadas ao papel hegemonicamente determinado da mulher ou que a demonizam; já *to set*, *to guide* e *to counsel* representam o papel alternativo apresentado pelo discurso de base feminista.

Aparecem também no infinitivo os verbos *to marry* (em M96c, como Extensão do verbo de Processo mental *to wish*), *to spin* (em M110a, como Fenômeno do verbo de Processo

comportamental *to pretend*) e *to offend* (em M121b, como complemento da Verbiagem *nothing* do verbo de Processo verbal *to say*), todos eles – ou por seu próprio significado ou pelo contexto do enunciado (como no caso de M121b) – apontando para um papel da mulher dentro das expectativas do discurso patriarcal.

Voltando nosso olhar agora para os Processos materiais que apresentam Morgana como Ator e que ainda não foram observados e considerando o aspecto das ***escolhas lexicais*** e suas implicações discursivas, em M97a e M97b temos os verbos *to do* e *to dress* [someone's hair], indicando Morgana em uma ação que pode ser vista como um gesto de carinho e cuidado para com outra mulher ou como uma ação "tipicamente feminina", ligada ao mito da beleza e vaidade. O verbo *to do* aparece ainda associado ao papel da mulher como concebido pelo poder hegemônico em M95d e M95e, quando somos informados/as de que Morgana na verdade estava feliz em ter tanto a fazer para os três dias de comemorações, ou seja, em estar completamente envolvida na preparação e arrumação de tudo, mesmo não sendo a rainha do castelo e tendo muitos criados para fazê-lo por ela. A justificativa para tal "felicidade" é dada pelo verbo *to take away*: fazer todas aquelas coisas distraía a mente de Morgana do pesadelo que ela havia tido na noite anterior. A questão que se apresenta é, então, por que serviços domésticos e não, por exemplo, uma cavalgada ou colher plantas para suas poções como distração para sua mente, sendo a resposta provável algo como o conhecido bordão "lugar de mulher é em casa".

Os preparativos feitos por Morgana para um jantar festivo são mencionados também em M115, por meio do verbo *to make* complementado por *arrangements* e, mais tarde, já casada com Uriens, seu trabalho de tecer é enfatizado em M110b, fragmento no qual somos informados, novamente por meio do verbo *to do,* de que ela fazia o dobro do que lhe cabia em tecelagem, ou seja, suas qualidades domésticas são exaltadas. Tanto é assim que em M110c é dito que ninguém teria o direito de censurar Morgana (verbo *to reproach*) já que ela estava ocupada com a casa desde bem cedo até tarde. Este último fragmento, além de apresentar um "modelo" a ser seguido, ainda deixa implícito que, caso a mulher não se ocupe – e de preferência desde bem cedo até tarde – com o serviço doméstico, ela poderá ser repreendida.

O papel de esposa-serva é estimulado por meio de descrições como as encontradas em M109a, onde aparecem os verbos *to help* (Meta: Uriens, Extensão: *to dress*), *to go down* (Extensão: *with Uriens*), *to fetch* (Destinatário: *him*[Uriens], Extensão: *new-baked bread* [...] *and some of the foaming new beer*), e em M109b, com *to serve* (Meta: *him* [Uriens]) e *to spread* (Meta: *honey* e Circunstância de lugar: *on his bread*). Nos dois fragmentos de discurso quase todas as ações têm Uriens como Meta ou Destinatário, quer dizer, Morgana se dedica a

servir seu marido, se conformando ao papel que o discurso hegemônico lhe reserva. É verdade, como já vimos, que isso é uma estratégia de Morgana para ganhar a confiança de Uriens e, posteriormente, poder fazer o que quer, mas enquanto isso só é dito uma vez (em M109d), os exemplos de sua submissão ao papel tradicional da mulher são vários. Se como declara Faludi (2001, p.96) "qualquer coisa repetida um número suficiente de vezes pode parecer verdade", então o discurso hegemônico em relação ao mito do papel da mulher tem mais chance de parecer verdade que o de resistência a ele.

Um fragmento de discurso em que vemos outro mito, o de que o destino da mulher é o casamento, é M96c. Artur explica que já que Morgana abandonou (verbo *to forsake*) Avalon ele imagina que ela deseja casar-se (verbo *to marry*) e ter sua própria casa. Metafórica e discursivamente, abandonar Avalon é abandonar o discurso de base feminista que dá às mulheres oportunidade de terem outros papéis que não o de esposa e rainha do lar, e Artur, diante disso, naturalmente supõe que Morgana optou por aderir ao discurso hegemônico. No entanto, a própria Morgana declara que não tem intenção de casar-se – contrariando assim o mito e dando força ao discurso de base feminista que "liberta" a mulher desse destino e do consequente papel de esposa –, sem falar que na época, conforme explicado em M90c, o casamento transformava a mulher em um bem pertencente ao marido, segundo uma lei que os romanos haviam feito (verbo *to make*, neste caso com *the Romans* como Ator).

Morgana, na verdade, encarna a tensão entre os dois discursos, pois se ora é contra casar-se, ora ela é uma esposa dedicada; ora se nega a aceitar o papel estabelecido para a mulher pelo poder hegemônico e ora se enquadra nele – porém apenas como uma estratégia. Até mesmo quanto às tarefas da Deusa, Morgana é uma contradição: como a Vítima, ela faz tudo o que pode, mas não obtém o resultado esperado – pelo menos não o esperado por ela. Ao final, entretanto, ela percebe que não falhou – como ela mesma declara em M132a e M132c, fragmentos nos quais é utilizado o verbo *to fail* com a polaridade negativa – e que fez o que lhe havia sido destinado, como expresso em M132d, no qual aparecem os verbos *to do* (com Morgana como Ator) e *to give* (com a Deusa como Ator e Morgana como Destinatário). A negatividade do verbo *to fail* associado a uma mulher é neutralizada por sua polaridade negativa, pela reiteração do fato de que Morgana não falhou e pelo uso do verbo *to do*, que coloca a personagem em uma posição ativa, todos recursos que posicionam o discurso de base feminista em vantagem nos fragmentos de discurso em questão.

Ainda fazendo circular o discurso que apresenta papéis alternativos para as mulheres, temos em M129a e M129b o verbo *to bear* com a Meta *the chalice/cup*. Tanto do ponto de vista católico quanto da religião da Deusa, o cálice é um símbolo sagrado – obviamente com

significados diferentes para cada crença[127] –, portanto transportá-lo é um papel de importância, e ele está a cargo de Morgana. Além disso, nessa cena Morgana havia conjurado um poderoso feitiço (verbo *to weave*) para levar o cálice para Avalon[128], o que desloca seu papel de passiva espectadora da missa católica para ativa usuária de magia, em um claro embate entre o discurso hegemônico (onde se inclui o católico) e o de resistência a ele (onde se inclui o pagão).

Também reafirmando a possibilidade de papéis não-conformistas para a mulher, em M108a, M119b e M120d temos os verbos *to start* e *to begin*, mostrando o início de uma ação ou reação da parte de Morgana. No entanto, ao mesmo tempo vemos que essas iniciativas são interrompidas, como por exemplo em M120d quando Uriens agarra (verbo *to grip*) o pulso de Morgana para impedi-la de se levantar e falar. Na sequência desse fragmento de discurso, porém, Morgana consegue (verbo *to manage*) se soltar, estabelecendo uma alternância de discursos, com Morgana agindo (discurso de base feminista em evidência), sendo contida (discurso patriarcal hegemônico em evidência) e finalmente conseguindo se libertar e dizer o que pensa (o discurso de base feminista fica, literalmente, com a última palavra). Dizer que um ou outro discurso saiu vencedor na alternância presente no fragmento de discurso original M120 não é possível; o máximo que se pode dizer é que um dos discursos – neste caso, o de base feminista – saiu em vantagem, pois dependendo da posição-leitor, quem lê pode alegrar-se ou indignar-se.

O último dos fragmentos de discurso que observaremos será M94b, relacionado ao papel de Morgana na dicotomia que propomos, o de Vítima. Nesse fragmento ela se culpa por achar que era seu dever estar ao lado de Viviane em Avalon e lamenta, assim como em pelo menos 7 outras passagens, ter jogado sua posição e tudo o que tinha em Avalon fora (verbo *to cast away*) por vontade própria. Como já vimos, Morgana é manipulada e/ou levada pelas circunstâncias e acontecimentos, mas quando toma decisões e se rebela contra isso, os resultados são negativos e, como acabamos de ver, ela ainda se sente culpada. O papel de Vítima é, portanto, a quintessência da mítica impotência feminina, pois mesmo que ela aja, ela seguirá sendo presa de um poder maior e que, frequentemente, verifica-se ser o hegemônico.

---

[127] Para o catolicismo e segundo a lenda do Graal, o cálice tem relação com a Última Ceia de Jesus Cristo, quando houve a transformação do vinho em sangue de Jesus (WALKER, 1983, p.353). Já para o paganismo, ele é um símbolo feminino, ligado à Deusa, à terra e à fertilidade (WALKER, 1983, p.53, 154).

[128] Na versão da obra em português, a tradução é "vasta mágica que *a Deusa* engendrara" (grifo nosso), eliminando a participação de Morgana.

Finalmente, quanto à ***força*** dos enunciados, eles são em sua maioria declarações relatando os acontecimentos da trama. Dentre os demais, em dois deles temos um pedido ou solicitação: em M98, já comentado, e em M85c, quando Viviane pede a Uther que a deixe levar Morgana para ser treinada em Avalon.

A força de ordem nos enunciados aparece em 2 fragmentos de discurso: em M83, quando Igraine diz a Morgana que ela deve amar e tomar conta do irmão Artur e em M86c, quando Viviane incumbe a sobrinha de confeccionar e encantar a bainha de Excalibur. Já em M96b, quando Taliesin, o Merlin, diz a Morgana que ela deve fazer o que deseja, a força do enunciado é a de conselho.

Quanto aos enunciados de força argumentativa, temos: M85c (Viviane oferece argumentos a Uther para levar Morgana para Avalon), M86c (Morgana argumenta que é sacerdotisa e não guerreira), M89e (Morgana argumenta a favor de as mulheres usarem seus dons), M90a (Balan tenta convencer Morgana a casar-se), M91a/b (Guinevere argumenta junto a Artur para que ele dê Morgana em casamento a um homem mais velho), M96c e M101a (Artur tenta convencer Morgana a casar-se), M109d (Morgana justifica seus atos para si mesma e, indiretamente, para quem lê), M114a/b/c (Morgana argumenta a favor das mulheres contra a proibição de fazerem uma série de coisas), M132a/b/c/d/e (Morgana justifica-se junto a Artur e, indiretamente, junto a quem lê, dizendo que não falhou em sua missão). Como se pode perceber, os enunciados de força argumentativa se dividem quase que igualmente entre aqueles a favor de um papel diferente que o de dedicar-se à vida doméstica e aqueles que estimulam o mito do destino da mulher como sendo o casamento, verificando-se também na força dos enunciados em relação ao papel da mulher a tensão discursiva já encontrada anteriormente.

Quanto aos Processos comportamentais temos:

Processo – Nº de ocorrências	**Fragmentos de Discurso (finais)**
Comportamental – 34	M93c - There is a place *awaiting* her which she must take M110a - Morgaine had taken her spindle and distaff in her hand, but she *was* only *pretending* to spin M116 - Will you need me again this night, my lord?" she asked, *turning* to Uriens M84a - I was too big a girl *to cry* or *whimper* for my mother M120f - for a moment Morgause thought he would break the small bones of Morgaine's wrist, but she *did not cry out* or *whimper* M85b - Put her behind convent walls and she'll *pine* like a caged skua gull M87a - Morgaine forced herself to eat, and to talk of small things, and *gossip*

	like any woman M89a - Gwenhyfar *shrank*, “No, it is unseemly for a woman *to raise*[129] her voice before the Lord...” M118a - Whatever she is thought by men, a woman must *depend* on the goodwill of other women M102 - A woman past thirty – so women mostly said – must *content* herself with a man who had been often married and wanted her for her family connections, or for her beauty or possessions, or perhaps as a mother for his children M111c - the Holy Apostle said that women should *submit* themselves to their husbands, yet Morgause rules still in Lothian, and Morgaine would be more than helpmeet to her king in North Wales M107 - Soon after, the household went *to rest*; Morgaine, the last *to rise* from her seat, went to supervise the locks and bars M119b - She started *to rise* and speak, but Uriens *looked at* her with a stern frown and she *sank back* at his side M120c - I will *not*, as priestess of Avalon, *sit* and *witness* it in silence! M120d - She began *to rise*, but Uriens gripped her wrist M121a - Then Morgaine *rose* M108a - She started *to fling back* furiously, You have a dozen body servants, and I am your wife, not your slave M108b - then *stopped* herself M120e - She *struggled* silently, but old as Uriens was, he was a warrior, and Morgaine a little woman M120g - She *set* her teeth, and managed to wrench her wrist away M123 - "Uriens," said Gwenhwyfar, "will you *stand idle* and let your unruly wife speak so to the High King?" M129b - yet it seemed to her, still, that she bore the cup around the great hall, that every man and every woman there *knelt* and *drank*, that the sweetness and the bliss *flooded* her, that she walked as if borne along on those great wings she could hear M89b - Morgaine *chuckled* M108c - instead she *smiled* and said, "Yes, of course," M90c - she *had lived* long in Avalon, she forgot at times that the Romans had made this the common law, that women were the chattels of their menfolk

Tabela 15: Processos comportamentais relativos ao papel esperado de/desempenhado por Morgana

Tomando a ***modalidade*** em sua concepção mais geral, em relação ao Modo quase todos os fragmentos de discurso que apresentam Processos comportamentais estão no indicativo. Em 3 fragmentos de discurso é encontrado o *present participle* indicando ações em progresso. Em M93c, o verbo é *to await*, um sinônimo de *to wait for*. O Comportante é

[129] [129] O verbo *to raise* foi novamente considerado como de Processo comportamental e não material por tratar-se especificamente de uma ação cujo Fenômeno (*her voice*) tem relação com o próprio Comportante (*a woman*), da mesma forma que *to submit* (Comportante = *women*; Fenômeno = *themselves*).

inanimado (*a place*) e complementado por *which she must take*, enquanto o Fenômeno é Morgana. Todos esses elementos somados indicam uma expectativa em relação a Morgana assumir esse lugar, essa posição – na verdade um papel – que é dotado de poder e responsabilidade. Em M110a o verbo no *present participle* é *to pretend*, apresentando Morgana como Comportante e *to spin* como Fenômeno. A personagem aqui finge estar fiando porque odeia a tarefa, mas no entanto não pode deixar de realizá-la para não ser criticada, demonstrando não apenas estar preocupada com a opinião alheia a respeito de sua adequação ao papel esperado dela como também sua conivência com ele,

Já em M116, o verbo é *to turn* e, neste fragmento de discurso Morgana se volta para Uriens para perguntar se ele ainda irá necessitar dela naquela noite, já que ela pretende se recolher. O sentido do verbo é literal – Morgana (Comportante) faz o movimento físico de se virar para Uriens ao lhe falar – mas a ação pode ser vista metaforicamente, já que as mulheres tinham de se voltar para os maridos (ou pais, ou irmãos) em busca de permissão para diversas coisas, principalmente ações que não se relacionavam ao ambiente doméstico. Com isso, temos aqui a mulher em um papel dependente do homem – isso sem falar no pedido explícito de permissão para se ausentar provindo de Morgana –, em uma clara mostra da presença do discurso hegemônico.

Três operadores modais são utilizados, perfazendo um total de 6 ocorrências. O operador modal *will* é o mais frequente, aparecendo em M85b, M120c e M123. Em M85b ele faz parte da *main clause* em uma *conditional sentence* e, com sua modalização média (HALLIDAY, 1994, p.358, 362), indica que se a condição de Uther colocar Morgana atrás dos muros de um convento se cumprir é provável que ela sofra como uma gaivota engaiolada. A símile se explica por ser a gaivota um pássaro inteligente, engenhoso[130] e, na época da escrita de *As brumas de Avalon*, um símbolo de liberdade[131], enquanto que o convento representa a opressão do discurso patriarcal hegemônico – neste caso, na esfera religiosa – sobre as mulheres. Assim, temos nesse fragmento uma argumentação – justamente a força do enunciado – a favor do discurso de base feminista.

Também em um fragmento que favorece o discurso de base feminsta temos *will* em M120c, quando Morgana se enfurece por Artur estar usando Excalibur como se fosse a cruz,

---

[130] Cf. *The RSPB – Birds and Wildlife: Gulls and Man.* Disponível em: <http://www.rspb.org.uk/wildlife/features/gulls.aspx> Acesso em 01 mar. 2011.

[131] Na década de 80, o romance *Jonathan Livingston Seagull — a story* (em português, *A História de Fernão Capelo Gaivota*), originalmente publicado em 1970, tornou-se extremamente popular e o personagem central transformou-se em um ícone da liberdade, especialmente no que se refere à pressão de obedecer a regras apenas porque são comumente aceitas. Portanto, há a possibilidade de a autora de *As brumas de Avalon* ter utilizado este páasaro em particular por essa razão.

um símbolo cristão. *Will* aparece aqui com a polaridade negativa e junto aos verbos *to sit* e *to witness*, tendo Morgana como Comportante, as ações de Artur como Fenômeno e *in silence* como Circunstância de modo. A modalização e modulação de grau médio de *will* (HALLIDAY, 1994, p.358, 362) indicam que a ação não tem probabilidade de ocorrer e a personagem não está disposta a executá-la, ou seja, Morgana não vai ter a atitude passiva de ficar sentada e testemunhar os fatos em silêncio. Com isso, ela sai do modelo que dá à mulher um papel passivo, mesmo que, na sequência do fragmento de discurso original, seja detida em sua intenção.

O mesmo operador modal aparece em M123 sendo utilizado para cobrar de Uriens uma atitude frente ao comportamento assertivo de Morgana, como visto quando da observação dos Processo materiais. Por meio de uma pergunta, Guinevere convoca a modulação do operador modal para saber se Uriens (Comportante) pretendia ficar parado, sem reação (verbo *to stand idle*) enquanto Morgana enfrentava o rei. Com isso, Guinevere cobra dele que "aja" e "aja como homem", controlando a esposa, ou seja, uma personagem feminina não só aceita como até cobra de um homem que ele domine outra mulher.

O operador modal *should* aparece em M111c, outra passagem em que Guinevere advoga em favor da submissão feminina aos homens, ou melhor, aos maridos. O modal, com seu grau de modulação média indicando que se trata de uma ação que se espera que seja realizada (HALLIDAY, 1994, p.358, 362), aparece junto ao verbo *to submit*, tendo *women* como Comportante, *themselves* como Fenômeno e *to their husbands* como Circunstância. A mensagem aqui é clara: as mulheres devem se sujeitar aos maridos, e Guinevere, ainda no mesmo fragmento de discurso, registra sua indignação pelo fato de Morgana ser mais do que uma auxiliar de seu rei na Gales do Norte. Dessa forma, ainda que seja mencionado o fato de Morgana ter um papel ativo e outro que não o de dona-de-casa, esse mesmo fato é condenado – e por uma mulher.

Must é utilizado em 2 fragmentos de discurso, M102 e M118a. No primeiro deles, o operador modal é utilizado com o verbo *to content*, tendo por Comportante *a woman past thirty*, por Fenômeno *herself* e por Circunstância uma descrição do homem com que a mulher que já passou dos trinta anos de idade deve se contentar. A presença do discurso patriarcal se faz sentir devido à modulação de grau alto de *must*, indicando uma forte obrigação imposta à mulher, devido ao que ela é obrigada a fazer ("contentar-se" e contentar-se com um determinado tipo de homem) e às características definidoras do homem com que ela deve se contentar, as quais a transformam em um objeto ou em uma mera reprodutora (a saber: um

homem que [...] a quer pelos laços de família, pela sua beleza ou pela sua riqueza, ou talvez para servir de mãe para seus filhos).

Em M118a *must* aparece junto ao verbo *to depend on* e tem por Comportante novamente a mulher (*a woman*). O Fenômeno é *the goodwill of other women* e, assim, ao mesmo tempo em que se estabelece uma espécie de irmandade ao fazer as mulheres dependentes umas das outras – algo que poderia vir do discurso de base feminista –, elas são indiretamente rotuladas como mesquinhas e vingativas, já que uma mulher sempre dependerá da "boa vontade" das outras. Com isso, percebe-se que no que tange aos operadores modais junto aos Processos comportamentais relacionados ao papel da mulher há uma presença mais significativa do discurso hegemônico, apesar de o discurso de base feminista também poder ser encontrado.

Passando à analise da ***transitividade***, Morgana aparece como Comportante da maioria dos Processos comportamentais – 22 das 34 ocorrências – mas é significativo também que *a woman/women* apareça como Comportante em outras 4 ocorrências. Isso ocorre devido ao uso da generalização quando alguma personagem (Guinevere, por exemplo) se dirige a Morgana para criticar seu comportamento.

Dentre os fragmentos de discurso nos quais Morgana aparece como Comportante, 10 verbos aparecem no infinitivo por serem parte do segundo Participante de um Processo material ou relacional. Em M84a os verbos são *to cry* e *to whimper*, porém estes são desassociados de Morgana com o uso da construção *too big a girl to*. Os mesmos verbos reaparecem em M120f no *simple past* e, por terem a polaridade negativa, são ações também desligadas da personagem. Dessa forma, dois verbos considerados comportamentos "típicos femininos" pelo discurso patriarcal – já que "chorar" e "choramingar" denotam fraqueza, encaixando-se no mito da fragilidade e inferioridade da mulher – são registrados como comportamentos que a personagem não apresenta, dissociando-a desse mito e oferecendo um modelo de mulher forte. Por outro lado, em M87a o verbo *to gossip* – ainda que não imputado a Morgana por estar explícito que ela se forçava a fazê-lo – é diretamente associado à mulher por meio de *like any woman*, demonstrando claramente a presença do discurso hegemônico que desde há muito rotula toda e qualquer mulher, entre outras imputações semelhantes apresentadas por De Beauvoir (1980a, p.126, 132), como "fofoqueira".

Um verbo que aparece em 3 fragmentos de discurso (M107, M119b e M120d) no infinitivo, além de uma vez (em M121a) no passado simples (*simple past*) é *to rise*. Discursivamente, ele é bastante significativo, pois demonstra que a personagem se levanta, se ergue, ou seja, se faz notar propositalmente para, a seguir, erguer também a voz e se fazer

ouvir (em M119b, M120d e M121a). É importante notar que em 2 desses fragmentos (M119b e M120d) Morgana começa a se erguer e é impedida de fazê-lo, quer dizer, a tentativa de uma mulher de sair de seu papel passivo é bloqueada. Já em M121a ela consegue se levantar, mas assegura ao marido que nada fará para ofender a ele ou ao rei – ou seja, ela se ergue, mas garante que não é uma ameaça ao poder e/ou orgulho masculino.

Em M108a, também precedido do verbo de Processo material *to start*, temos o verbo *to fling back* ("retrucar bruscamente"[132]), no infinitivo e especificado quanto a seu conteúdo: Morgana ia dizer que não desejava mais sujeitar-se a servir Uriens, que ele tinha uma dúzia de servos para isso e que ela era sua esposa, não sua escrava. No entanto, na sequência do fragmento de discurso (em M108b), ela mesma se contém (verbo *to stop*) e assim a ação "rebelde" e de resistência de *to fling back* é anulada, mesmo que isso seja parte da estratégia de fingir-se dócil adotada por Morgana a fim de ganhar a confiança de Uriens. Como já salientamos, a reiteração consistente do comportamento conformista é mais eficiente em termos da perpetuação do discurso hegemônico do que umas poucas e esparsas menções de que isso não passa de uma estratégia de alguém na verdade filiada ao discurso de base feminista e que apenas finge aderir ao seu oponente.

A variação entre os dois discursos pode ser vista também em fragmentos como M119b, M120e e M120g. No primeiro deles, já comentamos que Morgana se ergue (verbo *to rise*), mas com um olhar de Uriens para ela (verbo *to look at*) se retrai (verbo *to sink back*) ao lado dele[133]; em M120e e M120g, Morgana luta (verbo *to struggle*) silenciosamente para se soltar depois que o marido lhe segura o pulso com força, e apesar de ele ser um guerreiro – forte, portanto – e ela uma mulher pequena, ela cerra os dentes (verbo *to set*) e consegue se soltar[134]. As ações descritas retratam, como já apontado anteriormente, uma mulher lutando pelo direito de se fazer ouvir e os esforços do poder hegemônico em contê-la.

Por fim, outros verbos mostram Morgana em comportamentos aparentemente desprovidos de quaisquer significações ideológicas, tais como *to live* (em M190c), *to chuckle* (em M89b) e *to smile* (em M108c). No entanto, *to live* surge para dizer que Morgana havia vivido tanto tempo em Avalon – portanto em contato com o discurso de base feminista – que esquecera as leis romanas que faziam as mulheres posses de seus maridos; *to chuckle* retrata a reação de Morgana[135] ao comentário de Guinevere de que era "impróprio a uma mulher erguer a voz ante o Senhor"; *to smile* foi o que Morgana fez ao invés de responder

[132] Na versão da obra em português, "responder, com irritação".
[133] Na versão da obra em português a ação é descrita como "ela manteve-se atrás dele".
[134] Na versão da obra em português a ação é descrita como "mordeu-o e tentou desvencilhar-se".
[135] A reação (*Morgana riu*) não aparece na versão da obra em português.

agressivamente a Uriens quando ele lhe pediu que esfregasse suas costas. Ou seja: ainda que por si só esses verbos não indiquem nada, dentro do contexto da situação em que são utilizados pela autora, eles têm implicações, seja para demonstrar desprezo, seja para mostrar concordância (ainda que fingida) para com o discurso hegemônico.

Finalmente, quanto à ***força*** dos enunciados, eles são em sua maioria, como de costume, declarações relatando os acontecimentos da trama, mas temos um pedido de permissão em M116 (Morgana pedindo permissão a Uriens para se retirar), um protesto em M120c (Morgana dizendo que não ficaria passiva vendo Artur trair Avalon) e um desafio em M123 (Guinevere perguntado se Uriens não iria controlar a esposa). Já os enunciados com força argumentativa são, com exceção de M85b (no qual Viviane diz que Morgana sofrerá como uma gaivota engaiolada caso vá para um convento), todos em apoio ao discurso hegemônico: M89a (Guinevere diz que é impróprio a uma mulher erguer a voz ante o Senhor), M102 (uma mulher de mais de trinta anos deve contentar-se com um homem que já foi casado várias vezes e a quer pelos laços de família, etc) e M111c (as mulheres devem se sujeitar aos maridos). Assim, considerando a força dos enunciados com Processos comportamentais, vemos que há um favorecimento ao discurso hegemônico, apesar de haver casos em que se alia ao de base feminista.

3.4.3 Poder

Encerradas as considerações a respeito do papel esperado de e desempenhado por Morgana, passamos ao ***poder*** conferido a/possuído por ela. Em relação aos Processos encontrados, esta é a situação:

Processos	**Nº de ocorrências**	**%**
Material	115	39,4%
Comportamental	55	18, 9%
Relacional	54	18,5%
Mental	50	17,1%
Verbal	18	6,1%
TOTAL [4]	292	100%

Tabela 16: Processos relativos ao poder conferido a/possuído por Morgana

Como nas vezes anteriores, verifica-se a predominância de Processos materiais, seguidos dos Processos comportamentais e relacionais, confirmando nossa escolha dos Processos materiais e comportamentais[136] como aqueles a serem analisados (ver 3.1). Como na análise dos fragmentos relativos ao papel de Morgana, os fragmentos de discurso a serem analisados foram divididos em tabelas individuais para cada um dos Processos a ser observado. Comecemos, então, com os Processos materiais:

Processo – Nº de ocorrências	**Fragmentos de Discurso (finais)**
Material – 86	M47a - Morgaine perhaps should *be brought up* in a convent of holy women, so that the great evil she *has inherited* from your old blood will never *taint* her M47b - A holy man told me once that women *bear* the blood of their mothers, and so it has been since the days of Eve, that what is within women, who *are filled* with sin, cannot *be overcome* by a woman-child M50b - It would serve Morgaine right […] if she came to grief for her own stubbornness and the godless way in which she *did* her own will M57c - *Have* you not *done* enough, you and that foul demon you call your Goddess […]? M56c - Now it was time *to act* M62 - she did not know yet what she meant *to do* But she knew that her days of silent compliance were over M79b - I was content *to lay down* the burdens of the world M63h - I must *take up* the work that Viviane *let fall* M69a - How often have I told myself, I am not ashamed of what I *do* M66 - Well, it *was done*, Morgaine had had her will M75c - I *do* what the Goddess *has given* me *to do* M53a - You will *return* to Avalon with me, will you not, dear child? M53b - If Arthur will *let* me *go* M53d - you need not ask leave, even of the High King, *to come* and *go* as it pleases you M50a - Morgaine is a woman grown, and she need not seek leave of any man *to come* and *go* M61f - Would that I could *go* there, live there alone as Morgause at Lothian, my own mistress with none *to command* me M54b - She cried, "No, Arthur! *Let* me have him! M54c - He *has murdered* the Lady before your throne, *let* a woman of Avalon *avenge* the blood of Avalon M72 - At that moment, if Morgaine had had a weapon, she would *have struck*

[136] Os fragmentos de discurso originais (ver Anexo 2) de onde foram retirados os fragmentos secundários nos quais os demais Processos foram verificados são:
- Mental: M47, M48, M49, M50, M51, M53, M55, M58, M59, M60, M61, M62, M63, M64, M65, M67, M69, M71, M75, M78, M80.
- Relacional: M47, M48, M49, M50, M51, M53, M54, M55, M58, M59, M60, M61, M62, M63, M64, M65, M66, M67, M68, M69, M72, M76, M78, M79 e M80.
- Verbal: M47, M51, M54, M57, M60, M64, M65, M67, M69, M71, M75, M80, M99.

	Uriens *down* M78a - She *snatched* the sickle knife of Avalon from her girdle and *thrust away* Uwaine's restraining arms M78b - Rushing forward, she *raised* the dagger high; she hardly knew what it was she meant *to do* as it flashed down M55d - I *have forsaken* Avalon, I *cast* it *away*, by what right then do I *command* the Merlin of Britain? M55g - You who *have renounced* Avalon, by what right do you presume *to give orders* to the Merlin? M71a - Sister or no, do not presume *to give orders* to the King of all Britain M55f - Woman, you do *not command* me M71d - in the name of Avalon I now *call on* you *to render* it *back* again to the Holy Regalia M73 - in the name of the Goddess I *demand* of you that [Excalibur] *be returned* to the shrine of the Lake M55j - *Tempt* me no more M57b - Would you *tempt* him into sin further than this? M58a - If I willed it, he would *kiss* me, he would *beg* me for the favor of a single touch M58c - She smiled at him, a smile that *dazzled* him M59b - would she *practice* her priestess-harlotries *to seduce* him too, as she *had seduced* Lancelot before him, and the Merlin? M59c - Morgaine's whorish ways were so great, she could not *let* any man *slip* beyond her grasp M65b - he had not *betrayed* [Gwenhwyfar], they had both been victim of the cruel trick Morgaine *had played* on them M65c - I swear to you, Gwenhwyfar, she *trapped* me M65d - Morgaine *sent* me the false message, and a kerchief with your scent M65e - And I think she *drugged* me, too, or *put* some spell upon me M76 - This is some wicked enchantment, *wrought* by my sister and her witchcraft! M99b - That this unchaste harlot of a sister of yours, she is such a one as would *practice* her whore's arts on her own brother –! M63b - Between us, we could *have ruled* this land M63e - He and I could *have ruled* – for Avalon! M74 - And behind the King, the Queen, *ruling* for the Goddess as in the days of old M75b - Dare you set your face against the fates that *rule* this land? M60c - I was grateful that he would hear what I said and never *put* it *aside* as being but a woman's counsel M64c - If you are here I will not have the slightest hesitation in *leaving* all things to the young men M64d - I will tell them they must *come* to you for good advice in all things M64f - It would not be at all a bad thing, Morgaine thought, if it were known that Uriens did not hesitate *to leave* his kingdom in her hands M67a - Still, she *kept* her hand firmly on this household, over countryfolk and castlefolk alike, so that all should *turn* to her for counsel and wisdom M67c - Even the king *does* nothing without her consent M68c - Since you plead for their shelter, my lady, I will *spare* the grove

	while I *live* M49d - She *has outstripped* me, I cannot *overawe* her any longer M79c - it was time *to leave* that to others, and *to let* my daughters *tend* me M80b - Morgaine knew only that she *lifted* the cup between her hands

Tabela 17: Processos materiais relativos ao poder conferido a/possuído por Morgana

Seguindo a sequência de análise que adotamos até aqui, quanto à ***modalidade*** e especificamente em relação ao Modo quase todos os fragmentos de discurso observados e contendo Processos materiais estão no indicativo, com exceção de M73 e M55j, nos quais temos respectivamente o subjuntivo e o imperativo.

Em M73 o subjuntivo aparece em função da presença do verbo *to demand*, o qual exige que o verbo na oração seguinte venha nessa forma (SWAN, 1995, p.566). Assim, na Meta apresentando a voz passiva *that* [*Excalibur*] *be returned to the shrine of the Lake*, temos o verbo *to be* em sua forma do subjuntivo (infinitivo sem *to*). O uso do verbo *to demand* por Morgana indica que ela dispõe de poder para exigir algo de Artur, porém a exigência é suavizada pela utilização da voz passiva, já que com isso ela evita a construção *that* <u>*you*</u> *return* [*Excalibur*] *to the shrine of the Lake*, deixando o Ator responsável por *to return* não-identificado e Artur como Extensão do verbo *to demand*. Em termos discursivos, isso quer dizer que o poder de Morgana tem efeito sobre Artur, não importando quem irá devolver Excalibur ao Santuário do Lago, configurando-se em um exemplo de uma mulher com o poder de fazer exigências a um rei.

O imperativo aparece em 3 ocasiões – em M54c, M55j e em M71a. Na primeira delas, não se trata de uma ordem ou exigência de Morgana a Artur, mas de um pedido. Nele o verbo no imperativo é *to let* e a Meta é *a woman of Avalon* (apesar de Morgana estar se referindo a si mesma), sendo que ela deseja permissão para vingar (verbo *to avenge*) a morte de Viviane, representada por *the blood of Avalon*. Por outro lado, no fragmento M55j temos novamente o imperativo, porém em uma ordem de Kevin, o segundo Merlin, dirigida a Morgana. Ele ordena a ela que não o tente (verbo *to tempt*) mais e, como veremos mais adiante, este é apenas um dos fragmentos em que a personagem é imbuída de poder, mas um poder negativo: o poder de tentar e seduzir os homens. Este poder, assim como o poder mágico – por sinal também considerado negativo – é um dos poucos concedidos às mulheres pelo discurso hegemônico e isso só ocorre por tratar-se de algo que funciona a favor dele, já que se trata de um poder "negativo", que contribui para a demonização feminina. Em M71a, por fim, Artur

ordena a Morgana que, mesmo sendo irmã, não ouse[137] dar ordens (*to give orders*) ao rei de toda a Bretanha. O fato de ele estar lhe dando uma ordem é uma admissão explícita de que ele sabia que ela poderia fazer isso – tanto que na sequência da cena ela lhe ordena que devolva as Insígnias Sagradas a Avalon –, ou seja, a ordem acaba funcionando como uma admissão do poder de Morgana. Além disso, esse poder que faz com que a personagem enfrente um homem e lhe dê ordens, mostrando a mulher em uma posição completamente oposta à esperada dela pelo discurso hegemônico.

O *present participle* é visto em dois fragmentos de discurso, M64c e M74. No primeiro, ele surge em função da preposição *in* que precede o verbo *to leave*, o qual tem por Meta *all things* e por Extensão *to the young men*. Por meio dessa oração somos informados de que, se Morgana estivesse presente, Uriens não teria a menor hesitação em deixar tudo entregue aos filhos enquanto viaja, o que confere à personagem certa importância – já que a condição é ela estar presente –, mas não lhe dá realmente poder, já que este estará nas mãos dos filhos de Uriens, mesmo sendo Morgana, nominalmente, a rainha.

Em M74, com o verbo *to rule*, o *present participle* indica uma ação em progresso e, neste caso, a ação em questão tem um Ator feminino, a Rainha (ou seja, Morgana), governando em nome da Deusa (Extensão) – uma deidade também feminina – como nos velhos tempos (Circunstância – *as in the days of old*). A locução *as in the days of old* confirma que houve um tempo, antes da chegada dos romanos e de sua sociedade patriarcal, em que as rainhas governavem a Bretanha em nome da Deusa, um tempo em que, efetiva e visivelmente, a mulher tinha poder. O detalhe, ou melhor, o principal – dependendo do ponto de vista, do discurso hegemônico ou do discurso de base feminista – é a outra Circunstância: *behind the King*. Apesar de termos a princípio uma mulher governando – o que significa que ela tem poder – em nome de uma autoridade ou poder também feminino, ela o faz "por trás do rei". Isso significa não só que ela não está, de fato, governando, já que o rei pode a qualquer momento fazer o que ele deseja, mas também que se encontra "atrás" de um homem, ele é que tem precedência e visibilidade: ela está à sua sombra e o poder dela não é visível. Esta é uma questão delicada, já que muitas pessoas acreditam que as mulheres "sempre governaram" dessa forma, que muitos grandes governantes e monarcas na verdade só foram grandes porque havia uma mulher forte, inteligente e assertiva por trás deles – vide o dito "por trás de todo grande homem há sempre uma grande mulher". Esse argumento, entretanto, pode também ser nada mais do que uma mera desculpa criada pelo discurso patriarcal para manter a mulher

[137] Na versão em português da obra, *to presume* foi traduzido como "tentar", apesar de o significado ser mais próximo do verbo "ousar" (to dare). Cf. CAMBRIDGE, 1995, p.1119.

sempre em segundo plano e, na verdade, jamais chegar a lhe conceder de fato ou sequer lhe reconhecer o poder. No caso de Morgana, isso é agravado pelo fato de ser uma mulher que segue perpetuando essa possível "estratégia" hegemônica, quando na verdade ela poderia se impor e reinar pelo menos ao lado, e não por trás, do rei.

Seis diferentes operadores modais são utilizados, em um total de 20 ocorrências. O operador modal *would* é o que mais vezes aparece, com 5 ocorrências, em M72, M58a, M57b, M59b e M99b. Em M72 Morgana é o Ator e o verbo que o operador acompanha é *to strike down*, com Uriens como Meta. *Would* aparece na *main clause* de uma *conditional sentence* referente a uma situação passada e cuja condição para sua realização é "se Morgana [naquele momento] tivesse uma arma". A modalização e modulação médias de *would* nos dizem que, para Morgana, a ação de abater (no sentido de atingir e matar) Uriens era não só provável como ela estava também bastante inclinada a realizá-la (HALLIDAY, 1994, p.358, 362). Trata-se de uma ação um tanto violenta, o que vai contra a apregoada – pelo discurso hegemônico – "delicadeza e suavidade" da mulher, parte do mito da feminilidade (ver 1.4.1). No entanto, devido ao fato de Morgana ser a Vítima, o mesmo discurso não só a destitui da feminilidade, ou seja, a "masculiniza" ao admitr que ela é capaz de tal violência, como também a demoniza, justificando o ato como oriundos da "histeria e descontrole" femininos, característicos – também segundo o discurso hegemônico – da inferioridade da mulher. O discurso de base feminista, por outro lado, pode ver nessa ação radical de abater Uriens um exemplo de como a mulher dispõe do poder tanto de reagir (já segundos antes Uriens a havia admoestado por manifestar-se contra Artur e ela estava enraivecida) como de atacar para pôr fim à dominação masculina. Em ambos os casos, teríamos a mulher em uma manifestação de, pelo menos, poder de ação, manifestação considerada positiva pelo discurso de base femninista e que, ao contrastar com a negatividade imputada à essa mesma manifestação pelo discurso hegemônico, mais uma vez demonstra a tensão discursiva presente em *As brumas de Avalon*.

Em M58a temos outra *conditional sentence* com *would* na *main clause*, acompanhando os verbos *to kiss* e *to beg*. A modalização e modulação médias de *would* mais uma vez indicam que a realização das ações é provável e que o Ator (Accolon) está bastante inclinado a realizá-las (HALLIDAY, 1994, p.358, 362). Neste fragmento Morgana é a Meta, porém a *conditional clause* estabelece "*If she* [Morgana] *willed it*" como condição para Accolon beijá-la e implorar o favor de um carinho dela, ou seja, Morgana é quem determina se ele vai ou não fazê-lo, é a vontade dela que determinará as ações dele: ela é quem tem o poder de decisão nas mãos. Esse poder, entretanto, pode ser distorcido como sendo um poder

mágico ou de sedução, já que não fica claro se Morgana pode "enfeitiçar" Accolon ou se ele simplesmente a ama e, portanto, se sente atraído por ela. Logo, o discurso hegemônico encontra aí suporte para demonizar a personagem e, por extensão, a mulher, principalmente se considerarmos que o verbo *to beg* ("implorar") tendo um homem como Ator e uma mulher como Meta é uma afronta a ele.

Em M57b, M59b e M99b *would* aparece junto a verbos como *to tempt* (com a Meta *him* [Arthur] e Extensão *into sin*) e *to practice* (M59b: Meta *him* [Arthur] e Extensão *her priestess-harlotries to seduce*; M99b: Meta *her own brother* [Arthur] e Extensão *her whore's arts*), tendo Morgana como Ator e sendo todos enunciados provenientes de Guinevere. Assim, temos uma mulher acusando outra de tentar o próprio irmão a pecar e de praticar suas depravações de sacerdotisa e suas artes de prostituta[138] para seduzi-lo (reforçado pela reiteração do verbo *to seduce* em M59b, com Lancelot e o Merlin [Kevin] como Meta), o que favorece o discurso hegemônico em sua campanha de demonização da personagem. O fato de dois fragmentos estarem na forma interrogativa demonstra que Guinevere considera possível que a cunhada realmente realize tais ações, questionando-a sobre isso em M57b e refletindo a respeito em M59b. Além disso, os verbos utilizados rotulam Morgana como capaz de seduzir – dotada um poder negativo, portanto – e *would*, com sua modalização e modulação médias, indica que não só é provável que ela realize as ações como que ela está bastante inclinada a realizá-las (HALLIDAY, 1994, p.358, 362), contribuindo para torná-la digna de desprezo (sob a ótica do poder patriarcal) e ao mesmo tempo, por ser ela inocente de quase todas as acusações, confirmando seu papel de Vítima.

Passando ao operador modal *should*, este surge em M47a em uma oração na voz passiva. Morgana é a Meta, enquanto o Ator não é identificado, mas considerando a Cricunstância de lugar *in a convent of holy women*, é correto supor que sejam as freiras do convento. O fato de ser uma oração na voz passiva, entretanto, não tem repercussões discursivas relevantes, já que o verbo utilizado com *should* é *to bring up*, portanto é natural que Morgana apareça como Meta, "sofrendo" a ação de "ser criada". A ação em si, no entanto, tem certos reflexos, já que Morgana necessita ser "protegida" de um grande mal transmitido, como veremos a seguir, por sua mãe e essa proteção é encontrada em um convento, ou seja, isolando-a do mundo e, ainda que entre mulheres, sob o domínio do discurso católico.

[138] Na versão da obra em português traduzidos como "depravações sagradas" e "artes imundas".

À propósito, o fragmento de discurso M47a como um todo apresenta diversos aspectos que merecem ser observados. O primeiro deles é o uso do próprio *should* que, com sua modulação média faz com que a ação do verbo principal – ou seja, Morgana ser criada em um convento – seja apresentada como recomendada (HALLIDAY, 1994, p.358, 362) – e por um homem, já que é Gorlois, seu pai, quem não só faz a declaração como decide a respeito do assunto. A justificativa – e segundo ponto significativo – para enviá-la ao convento é dada na oração seguinte: para que o grande mal que Morgana herdou (verbo *to inherit*) do sangue antigo (ancestral) de Igraine nunca venha a manchá-la (verbo *to taint*). Na versão da obra em português a culpa feminina por esse "grande mal" é ainda mais explícita: a tradução é "o grande mal herdado do sangue materno" (grifo nosso), mas, de qualquer forma, mesmo na versão original em inglês fica claro por meio do possessivo *your* que o sangue "ruim" veio de Igraine, uma mulher, e não de Gorlois. O verbo *to inherit* com sua Meta *the great evil* e com Morgana como Ator reitera a idéia perpetuada pelo discurso patriarcal de que a mulher é portadora e transmissora de um grande mal, já que Morgana herdará da mãe, não do pai, algo mau. Além disso, o verbo *to taint* (Ator: *the great evil*; Meta: *her* [Morgana]) – apesar de acompanhado do operador modal *will* que, com a polaridade negativa pela presença do adjunto modal *never*, torna a ação improvável (HALLIDAY, 1994, p.358, 362) – sugere que esse mal tem potencial para manchar Morgana, portanto ele é "sujo". Portanto, por extensão, a mulher o é também, já que o mal está no sangue dela. E mais: Morgana corre o risco de ser manchada simplesmente porque é mulher – quer dizer, intrinsecamente sujeita a falhas, segundo o discurso hegemônico –, já que Gorlois provavelmente não consideraria enviar um filho homem para um convento por essa razão, mesmo esse filho tendo o mesmo sangue materno que Morgana tem. A questão parece ser um círculo vicioso: por ser mulher a mãe passa o "grande mal" para a filha, que o herda apenas por ser, também, mulher, em uma condenação perpétua do feminino decretada pelo discurso hegemônico-patriarcal. Trata-se aqui de uma questão não de poder, mas de absoluta falta dele.

A segunda aparição de should é em M67a. Neste fragmento *should* vem junto ao verbo *to turn* (aqui funcionando como um sinônimo de *to come*), indicando que os Atores representados por *all* (ou seja, *countryfolk and castlefolk*) tinham obrigação e inclinação médias (*ibid,* p.358, 362) de se voltarem ou se dirigirem a ela (Meta) em busca de conselho e sabedoria. Isso coloca Morgana em uma posição de poder, ainda que não tão grande como no caso de Viviane a quem reis buscavam, porém é um poder apenas sobre a esfera doméstica e pessoas ligadas a ela, como nos informa a primeira oração do fragmento. Ali temos que

Morgana (Ator) manteve (verbo *to keep*) uma mão firme (Meta) sobre a casa[139] – controlando-a como boa esposa – e assim, mesmo que camponeses e cortesãos se dirigisssem a ela para conselho e sabedoria, sua influência não ia além dos limites do castelo. É um poder limitado, portanto, e dentro do que é concedido ou permitido à mulher.

Passando ao operador modal *can*, este aparece em 2 fragmentos, M47b e M49a. O fragmento M47b apresenta uma série de questões que necessitam ser observadas antes de examinarmos *can*, já que o Ator ligado a ele tem relação com elas. Para começar, o fragmento corrobora o que já havia sido dito em M47a – que as mulheres (Ator) carregam (verbo *to bear*) o sangue de suas mães (Meta) –, ou seja, o sangue que carrega o "grande mal" é passado pela mãe apenas para a filha e, de acordo com o "homem santo" que transmitiu essas informações a Gorlois, isso ocorre desde os tempos de Eva. Tanto pela menção à santidade de tal homem quanto pela de Eva, pode-se deduzir que o homem era provavelmente um sacerdote católico e, portanto, impregnado do discurso patriarcal, cuja presença é também visível na demonização da mulher percebida em todo o enunciado.

Na sequência do fragmento surge o operador *can*, quando somos informados sobre aquilo que está dentro da mulher – ou seja, o "grande mal", Meta desta oração – e a possibilidade de ele ser superado/vencido (verbo *to overcome*) por uma menina (*woman-child* – Ator). A polaridade negativa de *can* neste caso faz com que a probabilidade de a ação ocorrer (modalização) seja anulada (HALLIDAY, 1994, p.358, 362), quer dizer, a mulher está "condenada" desde menina, e condenada duplamente: por ter o "grande mal" dentro de si e por ser incapaz de vencê-lo simplesmente por ser mulher. O uso de *woman-child* em detrimento de *girl* na posição de Ator desta oração na voz passiva vai além da mera opção por uma linguagem mais formal: ele mantém a atenção na mulher, enfatizando a culpa atribuída a ela, já que, como visto, ela não pode vencer o "grande mal". Ao mesmo tempo, o uso da voz passiva evidencia a Meta *that which is within women* – ou seja, o "grande mal" – ao colocá-la na função sintática de Sujeito.

A culpa atribuída à mulher é ainda explicitamente declarada na *non-defining relative clause* referente a *women*, na qual é dito que as mulheres estão "cheias do pecado". Trata-se de mais uma oração na voz passiva, que apresenta *women* como Meta e, mais uma vez, o Ator não é identificado – porém agora ele nem mesmo é deduzível ou fica subentendido. O verbo é *to fill* com a Extensão *with sin*, e uma possível interpretação dessa combinação é a de que a

[139] Na versão da obra em português, a tradução desse fragmento – equivocada, em nossa opinião, e causando diferença no que é apresentado em termos de discurso – é "manteve a mão firme no trabalho doméstico, como uma camponesa ou uma cortesã".

mulher é algo vazio a ser preenchido e – ainda pior – que, preenchida por um Ator invísivel, encontra-se repleta de pecado, algo extremamente negativo e condenável.

O fragmento M47b como um todo é, então, uma declaração de androcentrismo e inferiorização da mulher e o fato de que Igraine na sequência da história simplesmente diz, "*That too must be as your God wills*" e se contenta em regozijar-se na idéia de que "o marido jamais voltaria a tocá-la da maneira como um homem busca uma mulher" (BRADLEY, 2000, p.100) contribui para fazer dele um momento na obra em que o discurso de base feminista – e em especial quanto ao poder da mulher – apresenta-se de forma surpreendentemente enfraquecida.

A outra aparição de *can*, em M49a, também é com a polaridade negativa, fazendo com que sua probabilidade (modalização) média seja novamente anulada e a realização da ação de "intimidar" (verbo *to overawe*)[140] seja descartada. O Ator aqui é Viviane, enquanto Morgana é a Meta, mas na oração anterior as funções estão invertidas (Morgana é o Ator e Viviane a Meta) e o verbo utilizado é *to outstrip* ("superar/ultrapassar")[141], seguido da Circunstância *any longer*. Com isso temos Morgana dotada de um poder maior que o de Viviane, já que ela "superou" a tia e esta não pode mais intimidá-la com seu poder de sacerdotisa, e com isso configura-se mais um exemplo de uma mulher com poder, porém um poder mágico que é, por sua vez, condenado.

Passando ao operador modal *must*, este aparece em 2 fragmentos de discurso: M63b e M64d. No primeiro deles, Morgana é o Ator, o verbo é *take up* e a Meta é *the work that Viviane let fall*. O grau alto de modulação de *must* (HALLIDAY, 1994, p.358, 362) indica que Morgana está determinada a realizar a ação de assumir o trabalho que Viviane deixou inacabado e que a obrigação de fazê-lo vem dela mesma (SWAN, 1995, p.343). O fato de Morgana assumir essa missão demonstra que ela é dotada de poder, já que o trabalho de Viviane envolvia negócios de Estado, e que ela está ciente de que tem poder.

Da mesma forma quando em M64b Uriens declara que vai dizer aos filhos (Ator) que eles devem vir (verbo *to come*) até Morgana (Meta) para bons conselhos, o grau alto de modulação de *must* (*ibid*, p.358, 362) indica que Uriens considera esta uma obrigação forte a ser cumprida por eles, ou seja, o poder de julagamento e discernimento de Morgana é reconhecido pelo rei, reconhecimento que é estendido – ainda que seja de certa forma imposto – a seus filhos. Tal poder não é, entretanto, um poder de ação ou de decisão, é meramente de aconselhamento, e, ainda que Morgana o valorize e à continuação considere que seria bom

[140] Na versão da obra em português traduzido como "dominar".
[141] Na versão da obra em português traduzido como "libertar-se".

que todos soubessem que o rei havia partido e deixado o reino em suas mãos, não é isso o que de fato ocorre. Ela irá apenas ser consultada pelos filhos dele que, esses sim, irão governar, e não necessariamente farão o que ela lhes "aconselhar". E, ainda que o façam, retornamos sempre à mesma questão: a mulher à sombra do homem. Portanto, ainda que aparentemente tenhamos aqui uma demonstração de poder nas mãos de uma mulher (Morgana) sendo apresentado, esse poder é restrito, limitado e específico.

Will aparece em 3 fragmentos de discurso, M53a, M53b e M68c. Em M53a, Morgana é o Ator e *to Avalon with me* a Extensão. O verbo é *to return*, e o questionamento do Merlin tem direta ligação com a modalização e a modulação médias de *will* (HALLIDAY, 1994, p.358, 362): ele deseja saber se é provável que ela volte e se ela está realmente inclinada a voltar para Avalon com ele. O fato de uma *question tag* e não uma interrogativa ser utilizada indica que a intenção é obter confirmação do que é dito na declaração que a precede (SWAN, 1995, p.478), portanto o Merlin declara (ou determina) que Morgana irá voltar a Avalon com ele e só depois pede confirmação a ela, em um "deslize" discursivo, já que o Merlin, por ser seguidor da religião da Deusa, em princípio alinha-se ao discurso de base feminista e não se colocaria, portanto em uma posição androcêntrica e autoritária.

Em M63b temos a resposta de Morgana a esse questionamento e, novamente, tudo gira em torno do que um homem quer: o Ator aqui é Artur, o verbo é *to let* e Morgana é a Meta, sendo que o verbo *to go* aparece ainda como Extensão. O uso de *will* neste fragmento não tem por finalidade indicar um tempo futuro, mas sim, segundo Swan (1995, p.246), que se trata de um pedido e o significado do operador – relacionado ao seu grau de modulação (inclinação para realizar a ação) médio – é "estar disposto a". É claro que na continuação do diálogo o Merlin explica a Morgana que ela, como sacerdotisa de Avalon, não necessita da permissão do rei para ir e vir – ou seja, é apresentada uma possibilidade de prática social alternativa que dá poder às mulheres –, mas, como já observado no item 3.2, o fato de Morgana partir do pressuposto de que não tem poder de decisão sobre si mesma e necessita de permissão para ir a algum lugar já mostra o quanto o discurso hegemônico está arraigado no modo de pensar de todos, inclusive das mulheres.

Por fim, em M68c *will* não está relacionado a Morgana diretamente, já que o Ator do verbo *to spare* é Uriens e a Meta é *the grove*. A probabilidade e inclinação (ligadas respectivamente à modalização e modulação) médias indicam que é provável que ele realize a ação já que se encontra bastante disposto a isso. A ligação com Morgana se dá pela presença dela na primeira oração da frase: *Since you* [*Morgana*] *plead for their shelter*. Morgana havia pleiteado a conservação de um bosque sagrado nas terras de Uriens e somente devido à

intervenção dela é que o rei decidira conservá-lo, o que, ao final, sinaliza algum poder por parte da personagem.

Quanto ao operador modal *could*, este está presente em 4 fragmentos de discurso: M59c, M61f, M63b e M64e. em M59c apesar de *could* apresentar polaridade negativa ele colabora para a demonização da mulher, já que a modalização e modulação baixas do operador indicam que não é possível para Morgana e ela não está inclinada a permitir (verbo *to let*, com Morgana como Ator) que qualquer homem (Meta) escape para além de seu alcance (verbo *to slip*, como Extensão, e *beyond her grasp* como Circunstância). Como agravante, a oração anterior fala na "depravação de Morgana" que "era tão grande", dando mais força – além da que já é dada pela oração recém analisada – ao discurso patriarcal que exige da mulher total recato e condena qualquer manifestação de sensualidade.

Dois fragmentos, M63b e M63e, apresentam *could* acompanhando o verbo *to rule*, tendo como Atores Morgana e Artur. Em M63b a Meta é expressa (*this land*) e em M63c aparece a Extensão *for Avalon*, mas nos 2 fragmentos a modalização de *could* (grau baixo) indica que teria sido possível para eles governarem a Bretanha – juntos, como é enfatizado pelo adjunto modal *Between us,* em M63b. O poder fica, então, dividido entre Morgana e Artur, mas verifica-se mais uma vez um modelo de mulher com acesso a ele, mantendo o discurso de base feminista em circulação. Um último detalhe é digno de nota nesses fragmentos: enquanto em M63b a referência a Morgana e Artur é feita por meio do pronoune *we*, em M63e o pronome é desmebrado em *He and I*, com o pronome masculino em primeiro lugar. É claro que isso ocorre por uma questão de educação – em inglês as pessoas geralmente fazem referência a si mesmas por último (SWAN, 1995, p.432) –, mas o homem ser mencionado em primeiro lugar é uma prática comum, que já se "naturalizou" graças ao discurso hegemônico, e que é aqui, por coincidência, perpetuada.

No último fragmento em que *could* está presente, M61f, Morgana (Ator) imagina como seria se ela pudesse ir (verbo *to go*) para a Cornualha, seu reino por herança, e morar lá sozinha, como sua tia Morgause em Lothian. A modalização e modulação de grau baixo do operador indicam que a ação seria possível e que ela estaria inclinada a fazê-lo, este último ponto ainda reforçado pela expressão *Would that*[142] que inicia a oração. Mesmo que Morgana esteja neste ponto apenas sonhando com essa chance, o simples fato de ela estar

[142] *Would that* é um uso raro, em geral literário, de *would,* indicando um desejo da parte da pessoa, e que tem como sinônimos *If only* ou (Sujeito) + *wish.* (Cf. WOULD. *English.com*, 2011. Disponível em:<http://www.englishclub.com/grammar/verbs-modal-would.htm> Acesso em: 13 mar. 2011.

contemplando a possibilidade ir morar sozinha em seu próprio reino surge como um exemplo de caminhos alternativos para as mulheres e de poder em suas nas mãos.

Passando à ***transitividade***, temos o uso da voz passiva em 4 fragmentos (M47a, M47b, M66 e M76), além de uma construção passiva em M73, já comentada anteriormente. As 3 aparições da voz passiva em M17a e M17b também já foram comentadas por ocasião da observação dos operadores modais, retando portanto M66 e M76 a serem analisados. Em M66, a Meta é *it* (o fato de Lancelot desposar Elaine), o verbo é *to do* e o Ator, apesar de não estar explicitamente identificado, pode ser recuperado como sendo Morgana, já que se sabe que foi ela quem armou a cilada para fazer Lancelot ser pego na cama com Elaine, obrigando-o a se casar com ela, sem falar na segunda metade do fragmento, onde está claro que *Morgaine had had her will* (grifo nosso). Apesar de à primeira vista Morgana ter tido sua vontade realizada e o fato de ser ela o Ator de *it was done* parecerem provas de seu poder, sua vontade e o que foi feito estão envoltos em brumas de negatividade, já que ela enganou Lancelot e fez pessoas infelizes com suas ações. Portanto, o que poderia ser um ponto a favor do poder da mulher acaba não se configurando como tal.

Já em M76, o poder apresentado or Morgana é o poder mágico e, com isso, o que se verifica é, mais uma vez, a demonização. Neste fragmento, que apresenta o verbo *to wreak* e no qual os Atores são Morgana a sua feitiçaria e a Meta é "algum encantamento terrível", Artur percebe que está sob alguma forma de encantamento lançado por Morgana e a acusa disso, com os vocábulos *wicked* e *witchcaft* colaborando para denegrir a personagem. Assim, ainda que seja o Ator da ação, Morgana não se beneficia, nem discursivamente e nem na trama, de seu poder e, como a Vítima que é, acaba sendo rotulada negativamente.

Dando prosseguimento à análise da transitividade e observando os fragmentos de discurso na voz ativa, Morgana aparece como Ator dos Processo materiais na maioria deles – 52 das 86 ocorrências – e ainda como Meta de 12 outros, portanto apesar de Vítima, a personagem apresenta um caráter atuante quando se trata também de questões envolvendo poder. Várias vezes, como já verificado anteriormente, os Processos materiais aparecem no infinitivo por ser o segundo (ou parte do segundo) Participante de um Processo material, comportamental ou relacional, fato que ocorre em M50a, M53d, M55g, M56c, M62, M78b, M79b e M79c.

Em M50a e M53d, trata-se do mesmo par de verbos (*to come* e *to go*) – na verdade, mais uma locução verbal (*to come and go*) do que dois verbos isolados – e basicamente da mesma situação: Morgana, por ser uma mulher adulta e, principalmente por ser sacerdotisa de Avalon, não necessita pedir permissão a qualquer homem – nem mesmo ao Grande Rei – para

ir e vir. Ela pode fazê-lo, como aparece ao final de M53d, conforme lhe agrade. Trata-se de um poder bastante significativo, raro se não inexistente na época da trama, e ainda hoje muitas vezes sutilmente questionado pela prática social. Com isso, ao possuir o poder de ir e vir baseada apenas na sua vontade, Morgana surge como um exemplo de resistência às determinações hegemônicas e os 2 fragmentos de discurso se mostram claramente ligados ao discurso de base feminista.

O fragmento M55g assemelha-se bastante a M71a, com a diferença de que agora os envolvidos são Morgana e Kevin, o segundo Merlin, e de que não se trata de uma ordem, mas de um questionamento. Já de início, Kevin acusa Morgana de ter renunciado a Avalon (verbo *to renounce*), fato que implica a perda de certos direitos e poderes por parte dela, e, logo a seguir, ele a desafia questionando com que direito ela ousa[143] dar ordens (*to give orders*) ao Merlin. À primeira vista trata-se de uma questão envolvendo a hierarquia dentro da religião da Grande Deusa e do sistema de Avalon, mas considerando-se que Kevin neste ponto da trama estava em contato frequente com os cristãos e seus costumes patriarcais e vinha entrando em conflito com Morgana frequentemente, cabe questionar se ele não estaria dando voz ao discurso hegemônico e, ao perguntar "com que direito" Morgana "ousava" dar-lhe ordens, subrepticiamente não estaria perguntando com que direito uma mulher estava dando ordens a ele, um homem. É possível, então, que na pergunta de Kevin esteja sendo questionado não só o poder de Morgana de lhe dar ordens, mas o próprio poder da mulher frente ao homem.

Este fragmento M55g é praticamente um eco de M55d, no qual Morgana admite ter abandonado e se afastado de Avalon (verbos *to forsake* e *to cast away*) e questiona seu direito de comandar (*to command*) o Merlin da Bretanha. O fato de a própria Morgana lançar dúvidas sobre ter o direito de comandar reforça o que acabamos de comentar, pois para o discurso hegemônico se uma mulher questiona seu próprio direito a esse poder, isso não só é um sinal de que ele talvez não lhe seja devido como ainda inclui a insegurança na lista de "defeitos" da mulher. No entanto, do ponto de vista do discurso de base feminista a dúvida de Morgana quanto ao merecimento de seu poder surge obviamente por motivos religiosos, já que ao abandonar Avalon ela abandonara a Deusa e seu direito a comandar em nome dela, e não por ela ser mulher. Mais uma vez, então, temos uma tensão discursiva só resolvida quando quem lê assume sua posição-leitor frente ao texto.

Outros 2 fragmentos de discurso relacionam-se ao poder de dar ordens a outros. Um deles é parte do fragmento original M55, do qual já examinamos os fragmentos de discurso

[143] Neste fragmento de discurso "to presume" foi traduzido como "pretender" – ver nota de rodapé nº 147.

finais M55d e M55g. Em M55f, logo antes de questionar com que autoridade Morgana lhe dava ordens, Kevin diz a ela, por meio do uso do verbo *to command* com a polaridade negativa, que ela não pode fazê-lo. O fato de ser utilizado o tempo verbal *simple present*, sem a presença de qualquer operador modal, reveste a declaração de certeza e de um caráter definitivo, que não admite contestações, ou seja, Kevin diz a Morgana que ela não tem esse poder. Já em M71d, continuação de M71a observado por ocasião da análise das orações no modo imperativo, Morgana, apoiada pelo poder de Avalon (*in the name of Avalon*), exige (verbo *to call on*) que Artur restitua (*to render back*) Excalibur às Insígnias Sagradas de Avalon, já que havia sido Avalon quem lhe concedera a espada, ou seja, ela faz uso do poder que Avalon, uma ilha governada por mulheres e que vive uma religião matriarcal, lhe outorga, dando voz e vez ao poder feminino.

Assim, vemos uma alternância de momentos em que Morgana faz uso do poder de comando de forma assertiva – momentos esses em que se encontra apoiada pela autoridade de Avalon – e outros em que este lhe é negado, os quais são, em geral, aqueles em que ela mesma duvida de seu merecimento. Como consequência, podemos deduzir que a personagem se vê como a Vítima que representa, não digna de ser dotada de poder, mas a partir do momento em que se percebe parte de um todo maior, feminino, que lhe apóia – ou seja, Avalon – e que ela passa a representar, ela assume o poder que lhe pertence. Esse é um dado que consideramos deveras significativo, o de que como indivíduo feminino, quer dizer, como uma mulher ela se sente impotente (ou pelo menos não digna de ter poder), refletindo o discurso hegemônico, mas como parte do feminino maior, como parte das mulheres como um grupo – ainda que reconhecidamente não-homogêneo –, ela adquire força. Talvez estaja aí, mesmo que entre as brumas de discursos conflitantes, uma grande lição.

Já em M56c temos uma declaração do poder de ação de Morgana, ainda que em relação a intrigas de ordem romântica, consideradas uma esfera de ação "feminina" pelo discurso patriarcal. A personagem decide tomar as rédeas da situação entre Elaine e Lancelot e pensa que é hora de agir. O verbo *to act* aparece como Extensão de *it was time*, e ainda que o nome da personagem não esteja presente, sabe-se pelo contexto do fragmento de discurso original que Morgana estava falando de si mesma. Dessa forma, contrariando o mito da passividade feminina, a própria Morgana toma uma decisão, e esta é a de agir. Essa mostra de determinação somada a um toque de impetuosidade reflete a consciência de Morgana de que possui poder de efetivamente agir, consciência que, por meio de exemplos como este, é aos poucos apresentada como uma possibilidade concreta.

Em M62 e M78b temos mais uma vez situações e construções linguísticas com repercussões discursivas semelhantes. O verbo *to do* é fundamental nestes 2 fragmentos de discurso, pois representa o potencial de ação que não só a personagem mas toda mulher tem, e que o discurso de base feminista salienta aqui. Morgana não sabe ainda (M62 – *she did not know yet*) ou mal sabe (M78b – *she hardly knew*) o que pretende fazer (verbo *to do*), mas ela sabe que vai fazer alguma coisa. Isso implica dizer que ela não queria mais encaixar-se no papel passivo exigido da mulher e desejava fazer valer seu poder de ação, como confirmado pela segunda oração em M62: *But she knew that her days of silent compliance were over*. Esse é, aparentemente, um momento-chave – quando ela toma a decisão de não mais ficar na aceitação silenciosa –, porém isso só se aplica a questões ligadas a religião. Morgana resolve lutar por Avalon e pela religião da Deusa, mas em relação a sua vida ela continua a ser levada pelas circunstâncias, como determina o papel de Vítima.

Mesmo em M78a e M78b quando Morgana arrebata (verbo *to snatch*) o punhal de Avalon de suas ligas, o ergue (verbo *to raise*) e afasta (*thrust away*) os braços de Uwaine para atacar o assassino de Viviane e vingar sua morte – outra demonstração de poder –, ela é detida pelo enteado, ficando sua iniciativa e atitude perdidas sob a aparência de um gesto que pode ser interpretado como "histeria tipicamente feminina" ou por ela estar, como Uwaine diz, "possuída pelo demônio". Assim, verificamos que tentativas de a personagem – e, consequentemente, a mulher – tentar assumir uma posição assertiva são frequentemente boicotadas pela presença concomitante de um discurso opositor que, pela repetição de seus preceitos e "verdades", busca anular as tentativas de resistência a ele.

Ainda em relação ao verbo *to do*, presença infalível entre os Processos materiais nos fragmentos selecionados, se à primeira vista ele tem repercussões positivas por indicar que Morgana age e encontra até mesmo justidficativa – como em M75c, no qual ela diz que faz (verbo *to do*) o que a Deusa lhe deu (verbo *to give*) para fazer (*to do*) –, um olhar mais atento revela que nem sempre este é o caso. Em M50b, por exemplo, Guinevere pensa que seria bem feito se Morgana sofresse por culpa de sua teimosia e pela maneira pouco cristã de fazer (*to do*) o que queria, e em M57c a rainha pergunta a Morgana se ela já não fez (verbo *to do*) [mal] suficiente, incluindo também a Deusa – designada como *that foul demon* – na acusação. Assim, o poder de ação de Morgana é negativizado, e, ainda que em M69a a personagem afirme que não se envergonha do que faz ao dizer *I am not ashamed of what I do* – referindo-se ao fato de escolher e ter amantes, ou seja, uma mulher com o poder de administrar sua vida sexual –, ela não deixa de registrar seu desconforto diante das acusações e cobranças que lhe são impostas, o que significa que o discurso hegemônico causa efeito.

Como qualquer mortal, Morgana chega a um ponto na vida (ou a uma idade) em que as obrigações de sua posição como sacerdotisa e, ao final, como Grã-Sacerdotisa de Avalon, pesam sobre seus ombros e ela pensa em descansar, situação apresentada em M79b e M79c. Em M79b o verbo é *to lay down*, com a Meta *the burdens of the world* e em M79c temos *to leave* e *to let* com as Metas *that* [*the burdens of the world*] (Extensão: *to others*) e *my daughters* (Extensão: *tend me*), respectivamente. Apesar de serem descritas como "fardos", as obrigações de Morgana provêm de sua posição, que envolve poder, e os 2 fragmentos de discurso, ao mesmo tempo em que reconhecem essa posição e o poder decorrente dela, nos informam que, por meio do verbo *to lay down*, Morgana está abrindo mão dela. Como já dissemos, é um fato natural para qualquer pessoa querer diminuir as responsabilidades que tem quando essas são um tanto duras – tanto que Viviane, antes de Morgana, havia passado pelo mesmo processo – mas isso implica, além da já mencionada perda do poder de autoridade, representada aqui por *to leave that to others*, admitir a chegada da velhice, negativizada pelo discurso hegemônico ocidental, e a consequente fragilidade. Quando Morgana fala em "deixar minhas filhas cuidarem de mim", o verbo *to let* perde a força associada ao poder de conceder permissão frente a *tend me* (cujo Ator é *my daughters*) por este sugerir, ainda que por um lado uma regalia, por outro dependência e incapacidade.

Uma série de Processos materiais utilizados acabam contribuindo para a demonização de Morgana, em especial os advindos do fragmento de discurso original M65, no qual a personagem, após Lancelot ter sido pego na cama com Elaine, é acusada de tê-lo enganado. Assim, temos *to play* (M65b – Extensão: *the cruel trick;* Meta: Lancelot e Guinevere), *to trap* (M65c – Meta: Lancelot), *to send* (M65d – Extensão: *the false message and a kerchief with* [*Gwenhyfar's*] *scent*; Meta: Lancelot), *to drug* (M65e – Meta: Lancelot) e *to put* (M65e – Extensão: *some spell*; Meta: Lancelot). Todos esses verbos sem dúvida conferem poder a Morgana, mas um poder associado à maldade e, no caso de *to put some spell*, à feitiçaria. Da mesma forma, *to dazzle* em M58c (quando Morgana sorri para Accolon e o deixa tonto) remete à mulher como a Hetaira, enfeitiçando homens com seu poder de sedução, todos exemplos, portanto, de que se uma mulher tem poder, este só serve para fazer o mal e demonstrar a natureza vil dela – explicação provinda obviamente do discurso hegemônico

Finalmente, quanto à ***força*** dos enunciados, eles são em sua maioria declarações relatando os acontecimentos da trama, mas podem ser encontrados também enunciados com força de argumentação (como em M45a e M45b, quando Gorlois deseja enviar Morgana ainda criança para um convento), de acusação contra Morgana (em M57b, M57c, M59b, M59c, M65b, M65c, M65d, M65e, M66, M76 e M99b), de pedido (em M54b e M54c), de

questionamento e justificativa de ações (respectivamente em M55d, M55g e M75b e em M53b, M63a, M69a, M75c eM79b) e de ordem (em M55f, M55j, M71a, M71d e M73). Observada como um todo, a força dos enunciados em sua maior parte gira em torno de questionar as ações de Morgana e denegri-las assim como à personagem e de ela se justificar, retratando uma predominância do discurso de base patriarcal sobre o de base feminista, mesmo que este último esteja presente nas justificativas de Morgana para suas ações.

Passando ao último dos grupos de verbos relativos ao poder de Morgana, observaremos os de Prcesso comportamental, listados abaixo:

Processo – Nº de ocorrências	**Fragmentos de Discurso (finais)**
Comportamental – 26	M78b - *Rushing forward*, she raised the dagger high; she hardly knew what it was she meant to do as it *flashed down* M48a - She *bowed* her head to him M48c - Perhaps she should *kneel* to the King M48d - But a Lady of Avalon *bends the knee* to no human power M48f - And so Morgaine also would never *kneel* again M55h - Rather should you *kneel* before me! M80c - she *moved* toward the bishop and he *fell to his knees* before her as she whispered, "*Drink*. This is the Holy Presence ..." M49b - as Morgaine *rose* swiftly from the bench, it seemed to her that she *had grown* suddenly tall and imposing M69b - yet she must *not bring* scandal on her name, or she could *accomplish* nothing here M75b - Dare you *set* your face against the fates that rule this land? M58c - She *smiled* at him, a smile that dazzled him M59a - She saw Morgaine far down the table, *laughing* and *talking* with a man she did not recognize M50a - Morgaine is a woman grown, and she need not *seek* leave of any man to come and go M53d - you need not *ask* leave, even of the High King, to come and go as it pleases you M51b - It is none of their affair where you *have dwelt* M61f - Would that I could go there, *live* there alone as Morgause at Lothian, my own mistress with none to command me M60b - Unlike the Romans of the South, these men of the Tribes never *scorned to listen to* a woman's advice M60c - I was grateful that he would *hear* what I said and never put it aside as being but a woman's counsel M64f - It would not be at all a bad thing, Morgaine thought, if it were known

	that Uriens *did not hesitate* to leave his kingdom in her hands

Tabela 18: Processos comportamentais relativos ao poder conferido a/possuído por Morgana

Observando primeiramente a modalidade em sua concepção mais geral, em relação ao Modo todos os fragmentos de discurso que apresentam Processos materiais estão no indicativo, com exceção de *to drink*, em M80c, que está no imperativo. Na oração final do fragmento, Morgana ordena ao bispo que havia caído de joelhos (verbo *to fall to* [*one's*] *knees*; Comportante: *the bishop*) para beber do cálice sagrado que ela carrega. A referência ao ritual católico é clara, mas encontra-se mesclada a elementos pagãos perceptíveis, por exemplo, nas palavras proferidas por Morgana (*This is the Holy Presence*). Os discursos cristão e pagão surgem entrelaçados e Morgana, como Comportante, transita com segurança entre eles, se movendo (verbo *to move*) em direção ao bispo como para enfrentá-lo e apresentando-se investida de poder, já que não apenas transporta o cálice sagrado, como também ordena ao bispo que beba dele. Neste momento surge diante de quem lê um dos momentos mais impactantes da obra em termos de desafio ao discurso patriarcal hegemônico, pois uma mulher toma a frente em um ritual que, desde sua criação, foi reservado aos homens e em uma religião em que, como salienta DeBeauvoir (1980a, p.118) "a mulher se presenta como a mais temível tentação do demônio'.

Dando prosseguimento à nossa análise, em 2 fragmentos de discurso temos o *present participle*, indicando ações em progresso. No primeiro deles, M78b, temos Morgana lançando-se para frente (*to rush forward*) com seu punhal erguido a fim de atacar o assassino de Viviane, esta a ação em prograsso, e baixando-o rapidamente (*to flash down*), uma ação registrada no *simple past*. Em progresso ou não, trata-se de ações bastante agressivas e impulsivas, justificadas por Morgana estar sob forte emoção e indignação, afinal sua tia e mentora – para não dizer a Senhora de Avalon em toda sua importância e autoridade – acabara de ser morta diante de toda corte de Camelot. Essas ações de Morgana têm duas possíveis interpretações: em uma, alinhada ao discurso de base feminista, ela defende a honra das mulheres e tenta vingar a morte de Viviane, em uma demonstração de que as mulheres têm poder de agir e de defender-se por conta própria. Em outra, baseada no discurso hegemônico, Morgana não pensa, age por insitinto – já que, como mulher, não sabe se controlar e muito menos pensar – e seus atos são fruto dos já mencionados "histerismo tipicamente feminino" ou possessão demoníaca. Ainda que a resolução de qual dessas interpretações será acatada só se dê no momento da leitura, a partir da posição-leitor de quem

consome a obra, temos dois discursos em circulação e em tensão, como já tantas vezes verificado ao longo de nosso estudo.

O *present participle* aparece também em M59a, quando vemos Guinevere observando Morgana sentada distante na mesa, rindo (verbo *to laugh*) e conversando (verbo *to talk*) com um homem que Guinevere não reconhecia (na verdade, Accolon, filho do rei Uriens). Ambos os verbos nada têm de especial por si sós, já que rir e conversar são comportamentos perfeitamente naturais e humanos, mas julgados pelo discurso hegemônico – mesmo que aos olhos de uma mulher – tais ações tornam-se condenáveis por não fazerem parte do comportamento casto, comedido e pudico esperado de uma mulher, conforme prega o mito da feminilidade (ver 1.4.1). Além disso, poucas páginas antes, em M58c, Morgana sorrira (verbo *to smile*) para Accolon e o havia deixado tonto, um "sinal de uso do maligno poder de sedução da mulher", conforme observamos há pouco por ocasião da análise dos Processos materiais e assim, ainda que o verbo *to smile* não esteja no *present participle*, ele contribui com argumentos para o discurso hegemônico estabelecer seu caso. Incendiada pelo fato de serem ações em progresso – ou seja, trata-se de uma mulher agindo –, a crítica de Guinevere é ainda mais venenosa na continuação do fragmento de discurso original M59, quando ela qualifica Morgana e seu comportamento como *priestess-harlotries to seduce* e *whorish ways* sem que haja qualquer contestação a isso, ou seja, o discurso condenatório da mulher que não se adequa ao padrão hegemônico circula livremente nesse momento, sem resistência.

Quanto aos operadores modais, 4 diferentes são utilizados, em um total de 9 ocorrências, trazendo à baila a questão da modalização e da modulação. Começando pelo operador modal *should*, ele está presente em 2 fragmentos de discurso, M48c e M55h. No primeiro deles, a modulação de grau médio de *should* (HALLIDAY, 1994, p.358, 362) é combinada à probabilidade média indicada pelo adjunto modal *perhaps* e, assim, não fica estabelecida como definitiva a obrigação de Morgana ajoelhar-se (verbo *to kneel*) diante de Artur, indicando apenas que talvez tal atitude fosse esperada dela, assim como seria esperado de qualquer súdito, independente de ser mulher ou não.

Já em M55h, na cena em que Morgana questiona o fato de ser merecedora do poder da Deusa e de dar ordens ao Merlin, Kevin (o segundo Merlin), além de acusá-la de não ser merecedora de tal distinção por ter abandonado Avalon, diz que na verdade ela é quem deveria ajoelhar-se (verbo *to kneel*) diante dele, ou seja, faz uso do discurso patriarcal que supostamente lhe dá direito não como druida, mas como homem, de exigir que a mulher lhe demonstre respeito e subserviência. O operador modal *should*, com sua modulação de grau médio (*ibid*, 1994, p.358, 362) indicando que aquilo é o que Morgana deveria fazer ou o que é

esperado dela, aqui contribui para reafirmar tal idéia, e por Morgana não contestá-lo, o discurso patriarcal tem a última palavra também neste momento.

Ainda relacionado à questão de ajoelhar-se – ou seja, simbolicamente submeter-se a alguém – porém apresentando o operador modal *would*¸ temos também M48f. Este fragmento de discurso encontra-se em direta ligação com M48c, analisado acima, e com M48d, que não apresenta operador modal mas nos informa que *[...] a Lady of Avalon bends the knee to no human power*. O Comportante em M48d não é explicitamente Morgana e sim "uma Senhora de Avalon", porém como é ela quem ocupa o cargo naquele momento, a personagem está incluída. A Extensão *to no human power*, associada ao verbo de Processo comportamental *to bend the knee* ("dobrar o joelho"), inclui tanto homens como mulheres, quer dizer, a Senhora de Avalon está acima de relações de poder baseadas em gênero ou em qualquer outro critério que não o da soberania divina – a Deusa é a única a quem ela deve reverência.

Isso explica, então, o que vemos em M48f, fragmento em que encontramos *would*: Morgana também nunca mais se ajoelharia novamente. O adjunto modal de frequência *never* – que acaba alterando a polaridade da frase para negativa – e o operador modal *would* com sua modalização média (*ibid*, 1994, p.358, 362) juntos indicam que a ação de Morgana ajoelhar-se (verbo *to kneel*) provavelmente não se repetirá jamais, colocando a personagem, ainda que apenas em virtude de seu cargo religioso, em uma posição de extremo poder. Assim, vemos apresentado um modelo de mulher dotada de poder, um poder tal que lhe exime até mesmo de ajoelhar-se perante reis por conta de sua ligação com uma religião que, por sua vez, tem uma Deusa como principal divindade e gira em torno do feminino. Portanto, ainda que o fragmento de discurso original M48 (de onde foram retirados os fragmentos de discurso finais examinados aqui) seja uma passagem breve, temos exposto nele um momento de resistência ao discurso hegemônico patriarcal bastante forte, que convoca quem lê a posicionar-se e, tavez, até mesmo a inspirar-se.

Would aparece em M60c, fragmento de discurso no qual o Comportante é o rei Uriens, marido de Morgana, e o verbo é *to hear*[144], com a Extensão *what I* [*Morgana*] *said*. Consideramos importante observar este fragmento porque aqui temos uma declaração de que um homem escuta o que uma mulher diz e não o coloca de lado apenas por ser nada mais que um conselho de mulher (*but a woman's counsel*), o que demonstra que Morgana dispõe de um certo nível de poder junto ao marido. O operador modal, por meio de sua modalização e

[144] O verbo *to hear* é geralmente classificado como sendo de Processo mental, mas optamos por observá-lo aqui como sendo de Processo comportamental por ele estar sendo utilizado no mesmo e exato sentido de *to listen*, esse sim de Processo comportamental.

modulação médias (HALLIDAY, 1994, p.358, 362), indica que Uriens escutar a esposa era algo que geralmente ocorria e que o rei estava disposto a fazê-lo.

Outros 2 fragmentos – porém sem qualquer operador modal – confirmam esse poder de ser respeitada e de ter suas opiniões levadas em consideração: M60b e M64f. Em M60b o Comportante é *these men of the Tribes* (ou seja, os nativos pagãos), contrastados com *the Romans of the South* – ou seja, aqueles cuja cultura herdamos, seguidores do discurso, costumes e leis patriarcais, como salienta De Beauvoir (1980a, p.115-116) –, e os verbos, com sua polaridade alterada para negativa pela presença do adjunto modal de frequência *never*, são *to scorn* e *to listen to*, com o Fenômeno *a woman's advice*. Todas essas informações reunidas nos dizem que os homens da cultura pagã nunca deixavam de ouvir os conselhos de uma mulher, quer dizer, reconheciam que elas tinham poder e sabedoria. Já em M64f, Morgana reflete que não seria nada mau se todos soubessem que Uriens, aqui novamente o Comportante, não hesitava (verbo *to hesitate*) em deixar seu reino nas mãos dela; em outras palavras, que ele reconhecia o poder e sabedoria dela. Nas duas passagens temos o poder e a sabedoria da mulher sendo reconhecidos, portanto mais uma vez um discurso de base feminista e resistente ao patriarcal é colocado em circulação, desafiando os ditames hegemônicos que fragilizam e imbecilizam a mulher desde os tempos romanos (DE BEAUVOIR, 1980a, p.116).

Outro operador modal presente junto aos Processos comportamentais é *must.* Ele surge em M69b com Morgana como Comportnte e *scandal* como Fenômeno, complementado por *on her name*. O operador apresenta polaridade negativa, portanto em relação à modulação, a obrigação alta (HALLIDAY, 1994, p.358, 362) transforma-se em uma forte proibição, e a ação de "trazer escândalo para seu nome" – traduzido brilhantemente como "envolver-se em escândalo" – acaba ao mesmo tempo sendo retirada da responsabilidade de Morgana mas permanece ainda assim potencial e ameaçadoramente presente, já que se ela "não deve" envolver-se em escândalo é porque existe essa possibilidade.

Ainda em M69b temos o operador modal *could*, junto ao verbo *to accomplish*. Apesar de sua modalização baixa (*ibid*, 1994, p.358, 362), *could* indica que a ação de "realizar" ou "conquistar" algo é possível para Morgana, mesmo que esteja condicionada ao expresso na primeira oração do fragmento M69b (observada acima) e ameaçada pelo Fenômeno *nothing,* quer dizer, Morgana poderia não conseguir coisa alguma se não se mantivesse um comportamento discreto, conforme o discurso hegemônico exige. Dessa forma, o poder de "realizar" da personagem – e, por extensão, da mulher – acaba reconhecido, mas desde que submetido às normas que lhe são impostas.

Could reaparece em M61f, já observado por ocasião da análise dos Processos materiais em relação ao verbo *to go.* Aqui o verbo é *to live*, acompanhado das Circunstâncias *there* e *alone.* Morgana (como Comportante) imagina como seria se ela pudesse ir morar na Cornualha, seu reino por direito de herança, sozinha como sua tia Morgause, sem ninguém para comandá-la. A modalização e modulação de grau baixo do operador (*ibid*, 1994, p.358, 362) indicam que a ação de "morar lá" é possível e que ela estaria inclinada a fazê-lo. Assim, como constatamos anteriormente, mesmo que Morgana esteja apenas sonhando com tal chance, o simples fato de ela estar cogitando ir morar sozinha, em seu e somente seu reino, aparece como um exemplo de um possível caminho para as mulheres, alternativo ao tradicional de "casar/cuidar da casa e dos filhos", bem como uma confirmação da possibilidade de poder nas mãos de uma mulher, nem que seja o poder de determinar sua própria vida.

Outro fragmento de discurso que, apesar de não apresentar um operador modal, apóia a questão de a mulher ter o poder de gerenciar sua própria vida é M51b. No início do fragmento original Kevin sugere a Morgana que eles cheguem juntos a Camelot para que todos pensem que vieram juntos de Avalon. É então que ele comenta que não é da conta das pessoas onde Morgana (Comportante) andou (no sentido de "permanecer por algum tempo" – verbo *to dwell*). Com isso, mesmo que em ocasiões posteriores o segundo Merlin tenha se mostrado aliado ao discurso hegemônico, aqui ele defende o de base feminista, confirmando a independência da mulher e a não-necessidade de ela dar satisfações de sua vida a outros, como seria de se esperar.

Da mesma maneira, M50a e M53d, ambos apresentando o operador modal *need*[145] com a polaridade negativa, Morgana como Comportante e os verbos *to seek* e *to ask* com o Fenômeno *leave*, nos dizem que a personagem está desobrigada do comportamento em princípio exigido dela, expresso pelo grau de modulação alto de *need* (HALLIDAY, 1994, p.358, 362), de pedir permissão para ir e vir. Em M53d é inclusive salientado que por ela ser Sacerdotisa de Avalon nem mesmo ao Grande Rei ela precisa pedir permissão para movimentar-se, portanto esse poder da mulher de se autodeterminar é salientado pelo discurso de base feminista, mas, como já comentado anteriormente, circula nas entrelinhas o discurso oposto pressupondo que a mulher deve, sim, pedir permissão e recebê-la para só então ir e vir.

[145] *Need* não é tradicionalmente listado entre os *modals*, mas no inglês britânico ele é assim considerado e funciona como um deles (SWAN, 1995, p.351-352), sendo inclusive listado entre os operadores modais de grau alto por Halliday (1994, p.362).

Passando à ***transitividade***, temos o uso da voz ativa em todos os fragmentos relativos ao poder concedido a/possuído por Morgana contendo Processos comportamentais, sendo que a personagem aparece como Comportante em 19 das 26 ocorrências.

Quanto às repercussões discursivas dos verbos ainda não observados, em M48a Morgana (Comportante) inclina (verbo *to bow*) a cabeça diante de Artur (Fenômeno). Este é, obviamente, um gesto que demonstra um mínimo de respeito diante do Grande Rei, especialmente considerando que Morgana, como vimos ao analisar M48c, M48d e M48f, não se ajoelhava diante de nenhum mortal por ser sacerdtisa de Avalon. Portanto, inclinar a cabeça aqui não representa submissão de uma mulher a um homem, mas sim respeito diante de uma autoridade, independente de esta ser um homem.

Já em M49 temos 2 verbos que indicam um "aumento de estatura" de Morgana, tanto no sentido literal quanto no de aumento de autoridade, ambos com o consequente reconhecimento do poder por trás do fato. Esses verbos são *to rise* e *to grow*, intensificados em seu efeito pelos adjetivos *tall* e *imposing*: Morgana se ergue, se faz notar, cresce, e ainda que o poder que ela exibe nesse momento seja mágico, trata-se de uma mulher destacando-se e assumindo uma estatura memorável.

Em M75b, por outro lado, é justamente seu poder de ação, contrariando até mesmo os desígnios do destino, que é questionado. Um aspecto físico da personagem é trazido à baila como em M49, porém agora em um uso metafórico: Kevin pergunta a Morgana (Comportante) se ela ousa "colocar sua face"[146] contra (verbo *to set*; Fenômeno:*your face*) – ou seja, "enfrentar" – os destinos que regem a Bretanha. O questionamento aqui talvez não seja tanto o de se Morgana tem ou não poder, mas se ela tem poder suficiente para desafiar o destino. Ainda que à continuação, em M75c, ela responda a Kevin que ela faz o que a Deusa lhe dá para fazer, sabemos que, como a Vítima, seja o que for que Morgana faça, ela não conseguirá vencer o destino: ele já está traçado para ela e ela, inevitavelmente, falhará. Assim como a Megera, a mulher forte, já tem sua punição e seu final trágico (ou seja, a morte) decretados, também a Vítima tem sua sorte previamente decidida: ela irá falhar, irá sofrer e, ao final, se conformará com seu destino.

Chegando ao final de nossas considerações a respeito dos Processos comportamentais, em relação à ***força*** dos enunciados, temos enunciados com força de ordem em M55h (quando Kevin diz a Morgana que ela é que deveria se ajoelhar) e M80c (quando Morgana ordena ao bispo que beba do cálice sagrado), de argumentos em M50a e M53d (nos quais é defendida a

[146] Na versão em português da obra, "erguer o rosto".

independência de Morgana), questionamentos em M75b (quando Kevin questiona o direito ao poder de Morgana) e M61f (quando Morgana reflete sobre morar em Cornualha), e justificativas em M48d e M48f (quando é explicado por que Morgana não necessita ajoelhar-se).

Com isso, encerramos nossa análise dos fragmentos de discurso relacionados a Viviane e Morgana. Qual as sacerdotisas chegando na barca à ilha de Avalon, quisemos com ela erguer as brumas que ocultavam certos aspectos do texto de *As brumas de Avalon* relativos a essas personagens, tornando visíveis os discursos, valores e mitos ali presentes. Ao chegarmos ao final da travessia e erguidas as brumas, ancoramos a barca após cumprirmos com nossa missão, missão cujos resultados desejamos agora, finalmente, apresentar.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A própria Morgana diz, em sua primeira "fala" dirigida a quem lê, *and a time may come when these things may need to be known* (BRADLEY, 2000, p. ixx), referindo-se à sua versão da lenda do rei Artur e às histórias das mulheres nela presentes. Como ela, acreditávamos que chegaria um tempo em que os discursos circulantes em *As brumas de Avalon* deveriam ser trazidos à luz, os mitos (no sentido barthiano) desmascarados e "desmistificados" e as coisas que precisavam ser conhecidas – ou reconhecidas – assim o fossem. Foi com base nessa crença que desenvolvemos este trabalho, ancorado na tão pouco explorada interface literatura/discurso/gênero, e para tal, expusemos no Capítulo 1 os fundamentos teóricos que embasaram a análise a que nos havíamos proposto: a relação entre literatura e discurso, a ficção como meio de circulação da ideologia feminista e das questões relacionadas a gênero e os mitos relacionados à representação da mulher, em especial os mitos da feminilidade, do poder e papel da mulher e da protagonista na literatura. Também ali relembramos a tradicional dicotomia literária da Bruxa *versus* o Anjo, ao mesmo tempo em que apresentamos nossa proposta de uma nova, presente em *As brumas de Avalon,* a da Megera *versus* a Vítima, e relacionamos ao final do capítulo os preceitos da Análise Crítica do Discurso e da Gramática Sistêmico-funcional que orientaram nossas observações.

No Capítulo 2 apresentamos nosso objeto de estudo, discorrendo sobre a autora de *As brumas de Avalon*, Marion Zimmer Bradley (incluindo a época em que viveu e sua possível influência na escrita da obra), sobre a obra em si e sua fonte de inspiração, *Le Morte d'Artur* de Sir Thomas Malory, assim como sobre Viviane e Morgana, as personagens que observamos, incluindo um resumo da sua história de suas representações nas versões da lenda do rei Artur dentro da literatura.

No Capítulo3, por fim, explicamos nossa metodologia de trabalho e fizemos a análise em si, com a observação dos fragmentos de discurso selecionados e a interpretação dos fatos linguísticos neles presentes, após o que apresentamos agora nossas reflexões sobre o que foi ali encontrado.

Em primeiro lugar, fica evidente que o principal embate que ocorre dentro de *As brumas de Avalon* é religioso, ou seja, entre o paganismo e o cristianismo, como salientado por Lacy (2009, p.125) e Day (1983, p.27). A opção de Bradley em enfocar o discurso religioso e não, por exemplo, o político (esfera importante já que estava em jogo a questão de quem ficaria – e "reinaria" – ao lado do governante supremo da Bretanha) deve-se muito certamente ao fato de que, por meio do confronto entre o discurso pagão e o cristão, ficam

claras a demonização do feminino e a forma de controle da mulher frequentemente encontradas no discurso cristão, especialmente em contraste com a independência e poder proporcionados a ela pela religião da Deusa. Margareth Murray disse há mais de 50 anos que "o Deus da antiga religião se torna o Diabo da nova" (MURRAY,1970, p. 23) e, no caso de *As brumas de Avalon*, poderíamos perfeitamente adaptá-lo para "a Deusa da Antiga Religião se torna a bruxa da nova", como pudemos observar no tocante a Viviane e Morgana. As questões de gênero apresentadas por meio dessas personagens encontraram no campo da religião o terreno perfeito para serem desenvolvidas, pois ali idéias androcêntricas e feministas se enfrentam constantemente, imbricadas na ordem de discurso religiosa.

Conforme exposto em nossa Introdução, intrigou-nos desde o princípio verificar se *As brumas de Avalon* é apenas uma narrativa centrada em protagonistas femininas ou se, como acreditam muitos, se trata de uma obra feminista – tanto que estabelecemos esta verificação como um de nossos objetivos específicos. Ao final das análises e observações realizadas para esta Tese, pudemos registrar um dado novo frente às expectativas e afirmações quanto a *As brumas de Avalon* ser uma obra feminista: foi verificada uma presença bastante forte do discurso hegemônico patriarcal, forte a ponto de ser considerada preocupante devido à chance de perpetuação que ela implica. No entanto, esse discurso de base androcêntrica encontra-se contrabalançado ao longo de toda a obra por outro de base feminista, o qual, em combinação com a centralidade da trama em torno de personagens femininas, acaba sendo tão inspirador que causa a impressão de ser ele o único – ou pelo menos o principal – em circulação. Some-se a isso o fato de, como visto no Capítulo 2, as outras obras de Bradley terem um cunho efetivamente feminista e temos aí a razão de *As brumas de Avalon* ser frequentemente classificada dessa forma, apesar de não o ser – pelo menos completamente.

Em relação às personagens Viviane e Morgana em *As brumas de Avalon*, podemos dizer com certeza que há em uma alternância entre o discurso de base hegemônica patriarcal e o de base feminista, e a preponderância de um deles dificilmente pode ser abarcada simplesmente pelo exame do número de ocorrências de cada um, já que certos fragmentos onde há a predominância de um desses discursos podem ser mais significativos e ter maior repercussão junto a quem lê do que outros nos quais o discurso oposto está presente. É importante ressaltar também que o que chama a atenção muitas vezes é, mais do que a alternância, a presença concomitante dos dois discursos, possibilitando leituras diversas e indicando uma tensão que, longe de se resolver na própria obra, é deixada nas mãos de quem lê, já que será sua posição-leitor que determinará qual deles sairá vencedor no embate estabelecido. É como nos diz Funck (1989, p. 26): "qualquer texto literário pode trabalhar a

favor ou contra a ideologia dominante, dependendo de como sua interpelação é recebida e compreendida".

O "leitor ideal", ou melhor, "leitora ideal" que Marion Zimmer Bradley talvez tenha tido em mente ao escrever era provavelmente uma mulher como ela, vivendo nos anos 80, ansiosa em busca de modelos femininos alternativos, ou seja, fora do padrão hegemônico patriarcal de aparência física e comportamento estabelecido para as mulheres e baseado no mito da feminilidade. Tais modelos alternativos são apresentados em *As brumas de Avalon*, mas parecem carecer da ênfase e apoio necessários. DuPlessis (1985, p.197) nos diz que "[a] natureza didática e exortatória [das] ficções especulativas chama atenção para a produção de idéias mais alternativas do que aquiescentes. Escrever [essas narrativas] é, mesmo que cruelmente, romper com as reproduções do *status quo*" (grifo nosso), e em várias passagens do livro de Bradley o que vemos é não só a reprodução, mas a reafirmação, tanto da parte de personagens masculinas quanto femininas, de práticas que atendem apenas aos interesses hegemônicos. É certo que essa pode ser uma estratégia para despertar a consciência em quem lê – pelo contraste dessas práticas com as do discurso alternativo –, mas é uma estratégia deveras arriscada, já que, como salientamos diversas vezes, a repetição pode levar à cristalização do discurso que justamente se tenta combater.

Tendo optado por manter-se fiel à versão da lenda do Rei artur escrita por Malory assim como às práticas discursivas e sociais da época da história, Bradley acabou se autoimpondo limites no que se refere a alterações na trama. Algumas inovações foram possíveis, como a mudança de ponto de vista (centralizando a história em torno das personagens femininas e não do rei Artur e seus cavaleiros) e a inserção da influência das mulheres nos acontecimentos da história, porém devido à opção feita a menção ao discurso patriarcal tornou-se inevitável, especialmente em virtude da presença do conflito cristianismo *versus* paganismo. Contudo, acreditamos que Bradley poderia ter se oposto ao discurso hegemônico de forma mais incisiva, como por exemplo por meio de demonstrações de resistência interna – nos pensamentos e reflexões – das personagens que observamos, já que se trata de mulheres em princípio aliadas ao discurso de base feminista. O que ocorre – e que pudemos verificar –, porém, é justamente o oposto: Morgana muitas vezes pensa e age segundo o discurso hegemônico patriarcal, inclusive em relação a sua própria aparência física, o que nos leva a nossos demais objetivos específicos.

Em relação ao primeiro deles, o de verificar as representações femininas e respectivos mitos apresentados por meio das descrições das personagens Viviane e Morgana, se por um lado Bradley rompe com a tradição da representação das protagonistas em romances ao trazer

personagens centrais que não se encaixam no mito da feminilidade, ou seja, não são esbeltas, loiras e de pele alvíssima, mas sim pequenas, morenas e de pele escura – não esquecendo que, além disso, são descendentes de uma minoria étnica esquecida, o povo Picto –, por outro Viviane e Morgana são explicitamente rotuladas como feias, ou seja, se enquadram inversamente no que estabelece o discurso hegemônico. Essa rotulação não só lhes é imposta por outros – personagens e narrador –, mas é, no caso de Morgana, aceita e introjetada por ela mesma ao longo de sua vida, pois se a princípio considerava sua tia Viviane bela, mais tarde muda de idéia e passa a considerar à tia e a si mesma feias.

Numericamente, essa representação que as desqualifica do ponto de vista do discurso hegemônico é atestada pela presença de, no caso de Viviane, 31 ocorrências de adjetivos negativos contra apenas 10 de positivos, com o uso de 13 vocábulos que são em primeira instância negativos em contraste com apenas 4 positivos, em sua descrição. Da mesma forma, foram encontradas 50 ocorrências de adjetivos negativos e apenas 26 de positivos – com a utilização de 14 vocábulos negativos e 10 positivos – quando Morgana é descrita. Em termos percentuais, Viviane é retratada em termos negativos em 75% dos fragmentos que a descrevem, enquanto que para Morgana temos 60%, valores bastante significativos.

Essa aparência está em conexão direta com o mito da feminilidade ligado à beleza devido ao fato de ela estar fora do padrão físico esperado pelo discurso hegemônico, sendo que isso encontra uma possível explicação em dois fatores: em primeiro lugar, tanto Viviane como Morgana são dotadas de poder (mágico e de ação), portanto não poderiam ser também belas, já que isso iria lhes conferir ainda mais poder, convertendo-as em um perigo para o poder hegemônico. Portanto, algo teria de "denegri-las", elas precisariam ser "punidas" de alguma forma por isso, e que melhor punição para uma mulher com poder – por si só um desafio à ordem hegemônica patriarcal – do que retirar-lhe algo justamente apregoado por esse discurso como sendo um dos valores fundamentais da mulher? Em segundo lugar, Viviane e Morgana são bruxas (feiticeiras) e dentro da tradição literária, bruxas tem de ser feias, já que se encontram aliadas a forças – e, no caso de nossas personagens, a discursos – consideradas nefastas.

Apesar de essas explicações serem bastante plausíveis e fornecerem justificativas para a questão da aparência de Viviane e Morgana, não cremos ter sido nenhuma delas a motivação consciente de Bradley. Muito provavelmente a autora tinha em mente um resgate das origens da cultura pagã e de seus povos – principalmente os celtas e os pictos –, portanto nada mais natural do que fazer as duas principais personagens descendentes e, consequentemente, herdeiras de traços físicos de um povo que se acredita ter sido, como

Viviane e Morgana, seguidor do culto à Deusa Mãe – apesar de essas características serem desfavoráveis às personagens em nossa cultura ainda sob forte influência do poder hegemônico patriarcal. Assim, ao contrário do que fez Mark Twain em *A Connecticut Yankee in King Arthur's Court* (1982)[147] ao dizer que Morgana havia sido erroneamente representada, que haviam mentido quanto a sua aparência e que na verdade ela era linda, Bradley não fez Viviane e Morgana poderosas e belas, o que as investiria de total poder. A autora tampouco contestou a representação tradicionalmente reservada a bruxas na literatura, e concedeu a Viviane e Morgana apenas o paliativo de poderem parecer belas aos olhos de outros quando o desejassem, portanto quanto à representação de ambas não houve mudança em relação a tradicionais versões anteriores da lenda do rei Artur.

Visto por outro lado, entretanto, de certa forma nem mesmo isso é completamente negativo: ao descrever Viviane e Morgana como "não-belas" e sacerdotisas em quem todos os rostos da Deusa se mostram, Bradley faz delas um reflexo de todas as mulheres, incluindo aí as que não são ou não se consideram belas e também aquelas que, como as duas, pertencem a minorias étnicas desprestigiadas. À semelhança da Grande Deusa Mãe, elas – e em especial Morgana, pela sua multiplicidade[148] – podem ser ligadas a todas as mulheres: jovens, de meia-idade, idosas, solteiras ou casadas, ricas ou pobres, de qualquer raça ou etnia. É em Viviane e Morgana que todas as mulheres convergem, é com elas que muitas leitoras podem se identificar, e é nelas que podem se espelhar para buscar o poder a que têm direito.

Em resumo, verificamos que as representações femininas apresentadas por meio das descrições das personagens Viviane e Morgana tendem a apresentá-las do ponto de vista do discurso hegemônico patriarcal, desqualificando-as em relação aos padrões do mito da feminilidade – o qual exige beleza e juventude eternas da mulher –, que segue, assim, sendo perpetuado. No entanto, são oferecidas alternativas a quem lê: por meio de Viviane, a de que o poder e a auto-estima da mulher independem da beleza e, por meio de Morgana, a de que a mulher pode sentir-se bela mesmo não sendo assim declarada, e, com isso, parecer bela aos olhos dos outros, em uma espécie de "feitiço natural". Com a descoberta desse dado, começa então a se delinear a existência de uma tensão discursiva dentro da obra, resultado da presença

---

[147] "I knew Mrs. *lé* Fay by reputation, and was not expecting anything pleasant. She was held in awe by the whole realm, for she had made everybody believe she was a great sorceress. All her ways were wicked, all her instincts devilish. She was loaded to the eyelids with cold malice. All her history was black with crime; and among her crimes murder was common. I was most curious to see her; as curious as I could have been to see Satan. To my surprise she was beautiful; black thoughts had failed to make her expression repulsive, age had failed to wrinkle her satin skin or mar its bloomy freshness. She could have passed for old Uriens' granddaughter, she could have been mistaken for sister to her own son […]. I felt persuaded that this woman must have been misrepresented, lied about." (TWAIN, 1982, p. 81)

[148] Ver o fragmento de discurso M45 discutido em 3.2.

ora alternada, ora concomitante do discurso hegemônico patriarcal (de base androcêntrica) e do discurso de base feminista.

Em relação a nosso segundo objetivo específico, o de observar a existência de elementos linguísticos que, apesar da autoria feminina, caracterizassem a presença de uma base androcêntrica no discurso relacionado às personagens Viviane e Morgana – em especial no que se refere a mitos relativos ao poder e papel da mulher –, foram observadas a transitividade e a modalidade dos verbos, em especial os Processos verbais presentes nos fragmentos de discurso selecionados. A nosso ver, porém, esses Processos verbais analisados apenas quanto ao número de suas ocorrências não representam a realidade do que ocorre em camadas mais profundas do texto, pois um olhar mais atento sobre o aspecto semântico e suas consequentes implicações discursivas revela, por exemplo, que não importa o fato de as personagens terem uma participação deveras ativa, ou seja, agirem – fato comprovado pelo grande número de Processos materiais relacionados a Viviane e Morgana[149] e por serem elas o Ator/Comportante da maior parte deles – se suas ações estão em conformidade com o que delas espera o discurso hegemônico. Halliday disse que a gramática é um conjunto de opções, mas as opções lexicais e a dimensão semântico-interpretativa não podem ser deixadas de lado, pois do contrário pode-se incorrer em erros de julgamento. Por essa razão, em nossa análise dos fragmentos de discurso relativos ao papel e poder de Viviane e Morgana levamos em consideração também o vocabulário utilizado.

Assim, verificamos por meio da observação dos Processos verbais que, do ponto de vista do vocabulário encontrado, há novamente uma forte presença do discurso hegemônico. Tal presença pode ser traduzida numericamente pelos 78 (51,3%) e 128 (48,5%) verbos (de Processo material e comportamental somados, dentro de um total de 152 e 262 verbos relacionados respectivamente a Viviane e Morgana), cujas interpretações podem ser vistas como negativas ou o são indubitavelmente, quer dizer, retratam as ações das personagens – e, por extensão, da mulher – de forma a demonizá-la, diminuí-la ou denegri-la. A proximidade entre os percentuais encontrados corrobora o que já havíamos percebido em relação à representação de Viviane e Morgana: a presença algumas vezes alternada e outras vezes concomitante do discurso hegemônico patriarcal (de base androcêntrica) e do discurso de base feminista, fazendo a já mencionada tensão discursiva configurar-se como característica de *As brumas de Avalon.*

[149] Em relação a Viviane e Morgana, respectivamente 41,7% e 39,9% do total de verbos observados, considerando todos os tipos de Processo verbal.

Tendo então sua imagem (representação) já "denegrida" (ou seja, construída negativamente) já que é bruxa – portanto consequentemente, não-bela – e Megera, Viviane pôde ser investida de poder e, dessa forma, outras alternativas não ligadas ao mito da mulher passiva e presa a um papel doméstico são apresentadas às mulheres. No entanto, surgem avisos de que há um preço a pagar pelo poder, além do "castigo" de não ser bela: ser odiada por quem se ama, não ser amada por ninguém, ficar sozinha e, em casos extremos, até mesmo morrer, real ou metaforicamente. A punição, seja ela qual for, encaixa-se não só no que prescreve o discurso do poder hegemônico em relação à mulher que tem poder, mas também nas convenções literárias que ditam que a mulher com poder – neste caso materializada tanto na figura da bruxa (feiticeira) como na da Bruxa/Megera – é essencialmente má e, por isso, deve ser castigada com alguma forma de final *in*feliz. Como atesta Aguiar (2001, p.31), a Bruxa/Megera desafia a ordem social dominante por personificar certas ações que ameaçam a construção patriarcal do feminino, portanto a tradição deve retratá-las, assim como o que elas representam, como um mal, a fim de minar qualquer poder que ela possa ter sobre o patriarcado.

Os elementos descobertos em nossas observações dos verbos referentes ao papel e poder de Viviane indicam a presença de discursos de base patriarcal (hegemônica) e feminista, ambos os tipos em circulação e em embate. Entretanto, apesar de alguns verbos conferirem poder e um papel não-convencional (do ponto de vista do poder hegemônico) à sacerdotisa, dentro das convenções literárias esses mesmos verbos acabam por colocá-la na categoria da Bruxa ou, dentro da dicotomia que aqui propomos, no pólo que denominamos Megera. São verbos que a retratam como orgulhosa, tentando não soar grata demais e nem demonstrar fraqueza, ou como assustadora, cuja voz ressoa em ecos e enche ambientes e em cuja presença as pessoas se encolhem. Outros verbos a descrevem como poderosa, capaz de governar reinos, de colocar e retirar do trono grandes reis como Artur e relutante em deixar de lado o poder que possui. Mas os mais importantes são os que a retratam como má, como megera na mais conhecida acepção da palavra, uma mulher que usa as pessoas e brinca com suas vidas, que trama e monta armadilhas para que façam sua vontade e que, como uma perfeita Bruxa, encanta com seu charme e faz com que todos estejam sob seu domínio. Ainda assim, mesmo que ela tenha recebido admiração e reverência e tenha sido temida, nunca recebeu amor[150], ou seja, ela recebe o castigo dedicado às Bruxas/Megeras – sem esquecer de sua punição final: a morte. Dessa forma, os dados obtidos a partir da materialidade linguística

[150] Ver o fragmento de discurso V50b discutido em 3.2.1.

do texto e sua interpretação – ou seja, os verbos associados ao papel e ao poder de Viviane, somados aos elementos encontrados na observação de sua representação física –, demonstram que a personagem se enquadra na caracterização tanto da Bruxa quanto da Megera, esta última um dos pólos da dicotomia que propomos neste estudo.

Nos fragmentos de discurso relacionados ao papel e ao poder de Morgana, encontramos dados bastante semelhantes aos verificados em relação a Viviane, já que surgem diversos verbos que conferem poder e um papel não-convencional (do ponto de vista do poder hegemônico) a Morgana. Um dos exemplos mais claros é o de que Morgana efetivamente faz – o verbo *to do* é utilizado em relação a ela pelo menos 15 vezes. Ela faz seu trabalho/ o serviço da Deusa/ o que a Deusa lhe deu para fazer/ o que Viviane lhe determina e o que Viviane não conseguiu fazer e, às vezes, faz sua própria vontade, quando então tem de convencer a si mesma de que não se envergonha do que faz. Ainda assim, em contraponto, Morgana é constantemente atormentada pela dúvida de que falhara, de que não cumprira com sua missão, já que, como Vítima, ela se sente insegura quanto a seu sucesso.

Ao longo da obra, vemos que Morgana tem o poder de exigir de Artur que devolva as Insígnias Sagradas, de – ao contrário de muitas mulheres da época da trama – ir e vir conforme lhe apraz, de dar conselhos e guiar o marido em questões relativas a seu reino, mas nunca lhe é concedido o poder de governar efetivamente, a não ser Avalon – que, coincidentemente, está desaparecendo nas brumas. Na verdade, fora da ilha, Morgana governa apenas como "rainha do lar".

Seus direitos, liberdade e principalmente seu poder verdadeiro – inclusive o de dar ordens – estão indissoluvelmente ligados ao fato de ela vir de e, posteriormente, representar Avalon. A partir do momento em que ela abandona a ilha (fisica e espiritualmente), ela perde seu direito de comandar, ou seja, fica praticamente impotente como cabe à Vítima, e passa a ser tratada com o desprezo e desconsideração característicos dos homens para com as mulheres da época, tratamento que ela recebe até mesmo de Kevin, o segundo Merlin que, teoricamente, como seguidor da religião da Deusa era também seguidor do discurso de base feminista. Como Vítima, até mesmo a maior demonstração do poder mágico de Morgana, o momento em que, sob a forma da Deusa, ela toma o Cálice das Insígnias Sagradas em suas mãos e dá de beber a todos os presentes na cerimônia em Camelot, lhe é "roubado": a versão que é perpetuada nas lendas é a de um milagre cristão.

Ao longo de *As brumas de Avalon,* Morgana ouve que não é apropriado a uma mulher erguer a voz diante de Deus, que após os 30 anos uma mulher deve resignar-se e aceitar o marido que aparecer e que também deve se submeter a ele e apenas no primeiro caso esboça

um comentário discordando do que está sendo apregoado, sem falar que em outros momentos simplesmente decreta que não adianta rebelar-se contra o que não pode ser alterado – pelo menos na opinião dela. Quando vai manifestar desagrado – em geral por algo que ofende a Deusa –, Morgana se ergue, mas ao iniciar seu protesto é detida e impedida de falar.

Como esperado em relação à Vítima, quando Morgana fala com algum homem, ri com ele ou mesmo sorri para ele, ela é taxada de vulgar e sedutora maligna, mesmo sendo um comportamento perfeitamente natural e inocente, apesar de estar exposto aí um modelo da mulher de comportamento independente. Por contrariar o modelo de timidez e castidade que o mito da feminilidade prega, ela é acusada de praticar "depravações sagradas" e "artes imundas" e de não deixar nenhum homem escapar, sem falar em pregar peças maldosas, tecer armadilhas, drogar e lançar feitiços sobre eles e de tentar Artur, Lancelot e Kevin.

Ao mesmo tempo em que fugia do padrão do papel da mulher da época, já que sabia ler, escrever e tocar harpa, além, é claro do conhecimento de ervas medicinais que possuía por ser sacerdotisa, Morgana era também educada nas "artes" de fiar, tecer, fazer finos bordados e preparar cerveja, ou seja, se encaixava no papel doméstico esperado dela e de todas as mulheres. Quando criança, ela foi encarregada de cuidar de Artur, pouco mais velho que ela, e, já adulta, do marido Uriens, com ações variando desde trazer-lhe as roupas, massagear-lhe os pés e cuidar de seus sapatos até passar mel em seu pão. No caso de Uriens, a aquiescência de Morgana em cumprir com essas "obrigações femininas" deve-se a sua estratégia para ganhar a confiança do marido e poder governar quando ele estivesse fora ou morresse, mas, como determinado à Vítima, seu plano falha e todos esses esforços e sacrifícios de nada lhe servem: ela acaba voltando para Avalon sem ter obtido sucesso algum.

Como esperado de boa dona-de-casa (ou de castelo), Morgana costumava prover flores para o salão, providenciar o polimento das taças de prata e fazer bolos e doces para banquetes – e isso em um castelo que sequer era seu, já que Camelot era de seu irmão Artur e a rainha dele era Guinevere. Em seu próprio castelo, quando todos já estavam descansando, ela saía em ronda para verificar se tudo estava bem fechado e trancado e muitas vezes fazia o dobro do que lhe cabia em certos trabalhos domésticos, a fim de que ninguém pudesse lhe criticar, ou seja, seguia à risca o que é determinado à mulher como sendo sua "obrigação". Além disso, quanto à obrigação de encontrar um marido, ou melhor, ser dada em casamento a um homem, apesar de a princípio recusar-se a compactuar com essa determinação, Morgana acabou aceitando fazê-lo – e com um homem muito mais velho – ao cair, como boa Vítima, na armadilha preparada por Guinevere.

Assim, vemos que Morgana ora apresenta um modelo que vai contra as expectativas do poder hegemônico patriarcalm, ora enquadra-se nelas. O que ocorre é que devido aos desvios do padrão de comportamento esperado, quer dizer, por não enquadrar-se nele, Morgana é demonizada e é só "na medida em que ela se submete à ordem estabelecida pelos homens [que] ela se purifica de sua mácula original" (DE BEAUVOIR, 1980a, p.101). Em outras palavras, Morgana é "resgatada" de sua fama de má e consegue ser a Vítima exatamente porque, ao contrário de Viviane, ela se submete aos ditames do discurso de base androcêntrica. Se não o fizesse, ela não seria a Vítima: seria uma Megera como a tia.

Como enfatiza Aguiar (2001, p. 33), quando uma mulher tenta erradicar de alguma forma as qualidades tradicionalmente associadas ao feminino – ou seja, aquelas ligadas à imagem do Anjo/Vítima – e ao invés disso cultiva as mesmas qualidades que o patriarcado preza em si – racionalidade, individualidade, competição e realização individual –, ela é rotulada como Bruxa/Megera. Por outro lado, se ela se atém aos papéis e valores tradicionalmente considerados "femininos", o patriarcado, em um círculo vicioso, a despreza por ser "mulher". Morgana fica assim sem chance de rebelar-se e ir contra os ditames do discurso hegemônico, pois, caso o fizesse, seria rotulada de Megera, e, sem intenção nem vocação para ser o Anjo, cai inevitavelmente na classificação de Vítima, o outro pólo da dicotomia que cremos existir em *As brumas de Avalon*.

A Megera e a Vítima da dicotomia que propomos não se opõem no sentido de serem inimigas ou sequer entrarem confronto, e sim por serem diametralmente opostas. Uma, a Megera, é – e representa – a mulher forte, independente, assertiva e impetuosa; a outra, a Vítima, é e corporifica a mulher "fraca", na maior parte do tempo impotente, por vezes submissa e passiva. Uma toma as rédeas de sua vida em suas mãos e se lança no mundo, enfrentando-o se necessário; a outra é levada pela vida e sua vida é determinada por outros e pelo "destino", enquanto ela simplesmente passa pela vida ou vê a vida passar. Pode-se perceber que o eixo tanto da dicotomia da Bruxa *versus* Anjo quanto da Megera *versus* Vítima é firmemente ancorado nos mitos de feminilidade, passividade, submissão e impotência da mulher, pois ambas têm de um lado a personagem que não se enquadra nesses mitos (a Bruxa/Megera) e, do outro, aquela que por suas características naturais e/ou opção (o Anjo) ou pelas circunstâncias (a Vítima) neles se encaixa.

Nas diversas versões da lenda do rei Artur ao longo da história literária, Viviane, a Senhora do Lago, sempre foi uma personagem um tanto indefinida, chegando mesmo a ser duas personagens diferentes, como visto em 2.3.1. Em *As brumas de Avalon* Marion Zimmer Bradley a faz uma personagem única, bem definida e de importância capital na história,

apesar de manter seu lado "mau", presente em versões anteriores, como as de Tennyson e de Malory. Já em relação a Morgana, a autora a restaura ao *status* original das primeiras versões da lenda do rei Artur, anteriores a Malory, retirando da personagem a pecha de sedutora maligna. Ela é apresentada pela primeira vez como uma pessoa multidimensional, dotada de sentimentos, angústias, dúvidas e convicções, sujeita a erros – justificados, conforme vemos explicado na obra – e agraciada com alguns (poucos) acertos. Apesar de Morgana passar uma boa parte da obra indo contra os desejos e determinações dos homens como ocorre na versão de Malory, na versão de Bradley somos informados das razões por trás de seu comportamento: ela está defendendo a Deusa que a cristandade ameaça. Não há como negar que há uma ruptura no padrão de caracterização de Morgana, já que a personagem é resgatada do papel de má na clássica dicotomia mulher boa *versus* mulher má. No entanto, não há uma quebra no eixo dessa dicotomia: há um deslocamento dos pólos, pois ao invés da mulher boa/Anjo, temos a mulher Vítima, a qual não é nem essencialmente boa e nem essencialmente má.

Viviane, como já vimos, é a "má", a Bruxa, a Megera: poderosa, mas impiedosa e por vezes até cruel; Morgana, apesar de ser "boa" – quer dizer, de suas "más" ações serem em sua quase totalidade causadas por outros e/ou justificadas – não se encaixa na descrição do Anjo, pois não é inocente e pura como tal personagem deve ser. Ainda que em várias ocasiões Morgana acabe acatando as determinações do poder hegemônico, ela tem poder, ela age, ela se rebela, porém nada disso tem, ao final, qualquer importância, pois como Vítima seu final já está decidido e traçado, e ele não é nem o final feliz nem a redenção concedidos ao Anjo. À Vítima cabe a solidão, o isolamento, a morte metafórica ao desaparecer juntamente com Avalon em meio às brumas. Assim, após a análise lingüístico-discursiva dos fragmentos de discurso relacionados a Viviane e Morgana, conforme estabelecido em nosso objetivo principal verificamos que se confirma a existência de uma nova dicotomia em *As brumas de Avalon*, a da Megera *versus* Vítima, cujos pólos se encontram representados respectivamente por Viviane e Morgana.

A presença do discurso hegemônico patriarcal e sua perpetuação por meio do discurso relacionado às personagens Viviane e Morgana que nos interessava verificar foi também confirmada, mas sua cristalização fica comprometida pela presença constante do discurso de base feminista. A tensão discursiva presente em *As brumas de Avalon* é o registro do embate perpétuo entre eles – da mesma maneira que ocorre na vida real – e, assim, apesar de registrarmos sua presença como acreditamos ser nossa tarefa como analistas do discurso, não podemos prever qual deles sairá vencedor e se haverá ou não a temida cristalização do

discurso hegemônico. Cabe-nos apenas expô-los e esperar – tanto no sentido de *wait for* quanto no de *hope for* – que ocorra a mudança social desejada, em favor da mulher.

James Noble afirma que Bradley, mesmo sem o reconhecer, "em última análise, consente e valoriza o próprio sistema de crenças que ela acha que está condenando" (NOBLE, 1997, p.145), enquanto Hildebrand (2001) diz que "a valorização inconsciente do patriarcado por parte de Bradley é acompanhada por uma rejeição consciente", acrescentando ainda que "as deficiências do texto não devem ofuscar sua força" (HILDEBRAND, 2001, p.122). Após nosso estudo do texto de *As brumas de Avalon* e em especial do discurso relacionado a Viviane e Morgana, nossa posição se alinha à de ambos, pois consideramos que o texto apresenta a deficiência de valorizar o discurso hegemônico ao repeti-lo inúmeras vezes, mas também que a rejeição consciente e as possibilidades alternativas a esse discurso apresentadas a quem lê são sua maior força. Quanto à dicotomia que propusemos e confirmamos existir na obra, ela não deve ser uma mera questão teórico-analítica, e sim ter uma função prática: se ela reflete modos de ver e representar a mulher, nela as leitoras podem encontrar ou não uma identificação e, a partir daí, buscar uma mudança pessoal e/ou social.

Esperamos, com este nosso trabalho, não apenas ter estabelecido a presença de uma nova dicotomia no livro de Marion Zimmer Bradley, mas também ter erguido as brumas e desvelado dois aspectos dele – um negativo, o de perpetuação do discurso hegemônico patriarcal, e um positivo, o de propor alternativas baseadas no discurso de base feminista –, possibilitando a leitores e, principalmente, a leitoras uma leitura crítica de um dos maiores *best-sellers* do século XX.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABRAMOWICZ, Anete. Contos de Perrault, imagens de mulheres. *Cad. CEDES*, Campinas, v. 19, n. 45, jul. 1998. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-32621998000200006&ing=en&nrm=iso> Acesso em:12 jan.2009.

A BAD DREAM. *Magazine Americana*. [S.l.: s.n.], 2001. Disponível em: <http://www.americanpopularculture.com/archive/bestsellers/plath.htm> Acesso em: 05 ago. 2006.

AGUIAR, Sarah Appleton. *The Bitch Is Back: Wicked Women in Literature*. Carbondale, IL: Southern Illinois University Press, 2001. Disponível em: <http://www.questia.com/PM.qst?a=o&d=105127616#> Acesso em 12 fev. 2009.

AOUAD, Isabelle. *Reading the alternative text: the emergence of the feminine in Malory's Morte d'Artur.* 2007. Dissertação de Mestrado (Mestrado em Estudos Ingleses) – Université de Montréal, Montreal.

ARBUR Rosemarie. *Brackett, Bradley, McCaffrey: A Primary and Secondary Bibliography.* Boston: G. K. Hall, 1982.

ARMSTRONG, Dorsey. *Gender and the Chivalric Community in Malory's Morte d'Arthur.* Gainesville: University Press of Florida, 2003.

BARRETO, Junia. R. F. A Mulher é o monstro: do mito de Lilith ao drama de Victor Hugo e o cinema de Babenco e Piglia. In: *Anais do IV CongressoNacional da Associação Portuguesa de Literatura Comparada: Estudos Literários/Estudos Culturais.* Évora: Universidade de Évora, 2001. Disponível em: <www.eventos.uevora.pt/comparada/VolumeIII/A%20MULHER%20E%20O%20MONSTRO.pdf> Acesso em: 13 jan. 2009.

BARTHES, Roland. *Mitologias*. São Paulo: Difel, 1980. Trad. do francês: Rita Buongermino e Pedro de Souza.

BELTANE. In: *Wikipédia – A Enciclopédia Livre*. Disponível em: < http://pt.wikipedia.org/wiki/Beltane> Acesso em: 3 jun. 2009.

BID. *Oxford Dictionary Online.* Oxford: Oxford University Press, 2010. Disponível em: < http://oxforddictionaries.com/view/entry/m_en_us1226304#m_en_us1226304.005> Acesso em: 02 fev. 2011.

BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999. Trad.:do francês Maria Helena Khuner.

BRADLEY, Marion Zimmer. *As brumas de Avalon v.1-4*. Círculo do Livro: Rio de Janeiro, 1983. Trad. do inglês: Waltensir Dutra.

_____ . Introduction. In: GREENBERG, Martin. (ed.) *The Best of Marion Zimmer Bradley.* Chicago:Academy Chicago, 1985a.

_____ . Responsibilities and Temptations of Women Science Fiction Writers. In: WEEDMAN, Jane B. (Ed.). *Women Worldwalkers: New Dimensions of Science Fiction and Fantasy.* Lubbock: Texas Tech Press, 1985b. p. 25-42

_____ . (Ed.) *Sword and Sorceress II*. New York: DAW Books Inc., 1986a.

_____ . *Thoughts on Avalon.* Marion Zimmer Bradley Literary Works Trust, 1986b. Disponível em: < http://www.avalonbooks.net/books/mists.html> Acesso em: 15 dez. 2009.

_____ .*The Mists of Avalon*. New York: Del Rey, 2000.

BROWNSTEIN, Rachel M. *Becoming a Heroine – Reading about Women in Novels.* New York: Penguin Books, 1982.

BUTLER, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity.* New York: Routledge, Chapman and Hall, Inc., 1990a.

_____. Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory. In: CASE, Sue-Ellen (Ed.). *Performing Feminisms: Feminist Critical Theory and Theatre*. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1990b. Disponível em: <www.mariabuszek.com/kcai/PoMoSeminar/Readings/BtlrPerfActs.pdf> Acesso em: 26 mar. 2009.

CALDAS-COULTHARD, Carmen Rosa. Da Análise do Discurso à Análise Crítica do Discurso: introduzindo conceitos. In _____ ; SCLIAR-CABRAL, Leonor (Org.). *Desvendando discursos: conceitos básicos*. Florianópolis: UFSC, 2008. p. 19-44.

CALDECOTT, Moyra. *Women in Celtic Myth.* London: Arrow, 1988.

CALL. In: *CAMBRIDGE International Dictionary of English*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995, p. 185.

CAMERON, Deborah. Language, Gender and Sexuality. *Journal of Applied Linguistics*, Oxford: Oxford University Press, v. 26, n.4, p. 482-502, dez. 2005.

CAMPELLO, Eliane. A *tessitura da escrita*: *do mito à expressão pela arte*. Interdisciplinar Ano 3, v. 7, n. 7 – edição especial, p. 43-57, jul/dez 2008.

CARVER, Dax D. *Goddess Dethroned: The Evolution of Morgan Le Fay.* Dissertação (Mestrado em Artes) – College of Arts and Sciences, Georgia State University, Atlanta. Disponível em: <http://etd.gsu.edu/theses/available/etd-04282006-082115/unrestricted/ carver_dax_d_200605_ma.pdf> Acesso em: 15 dez. 2009.

CHOULIARAKI, Lilie; FAIRCLOUGH, Norman. *Discourse in late modernity: rethinking critical discourse analysis*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1999.

CORTINA, Arnaldo. História da leitura no Brasil: 1960 – 2000. In: *Revista Estudos Linguísticos XXXV*, Campinas, SP, p. 369-378, jul. 2006. Disponível em: <http://gel.org.br/4publica-estudos-2006/sistema06/178.pdf> Acesso em: 15 abr. 2007.

CRANNY-FRANCIS, Anne. *Feminist fiction*: *feminist uses of generic fiction*. New York: St. Martin's Press, 1990.

CRATER, Theresa. The Resurrection of Morgan le Fey: Fallen Woman to Triple Goddess. *Femspec*, Cleveland Heights, v. 3, n.1, p. 12-22, 2001.

DAY, Mildred L. Review of *The Mists of Avalon,* by Marion Zimmer Bradley. *Avalon To Camelot*, v.1, n.1, p.26-28, 1983.

DALY, Mary. *Gyn/Ecology: The Metaethics of Radical Feminism*. Boston: Beacon, 1978.

DE BEAUVOIR, Simone. *O Segundo Sexo*. *v.1 – Fatos e Mitos*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1980a. Trad. do francês: Sérgio Milliet.

_____ . *O Segundo Sexo*. *v.2 – A Experiência Vivida*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1980b. Trad. do francês: Sérgio Milliet.

DE LA ROCQUE*,* Lucia. Entrevista à Revista ComCiência. 2004. Disponível em: <http://www.comciencia.br/entrevistas/2004/10/entrevista1.htm> Acesso em: 19 nov. 2009.

DUPLESSIS, Rachel Blau. *Writing beyond the Eending – Narrative Strategies of Twentieth-Century Women Writers.* Bloomington: Indiana University Press, 1985.

EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução.* São Paulo: Martins Fontes, 2003. Trad. do inglês: Waldemar Dutra.

ECKERT, Penelope; McCONNELL-GINET, Sally. *Language and Gender.* New York: Cambridge University Press, 2003.

EGGINS, Susanne. *An introduction to Systemic Functional Linguistics*. London: Continuum International Publishing Group, 2004.

FALUDI, Susan. *Backlash – o contra-ataque na guerra não declarada contra as mulheres.* Rio de Janeiro: Rocco, 2001. Trad. do inglês: Mário Fondelli.

FAIRCLOGH, Norman. *Language and power.* London: Longman, 1989.

_____ . *Discurso e Mudança Social*. Brasília: UNB, 2001. Coord. Trad. do inglês: Izabel Magalhães.

FORTUNE, Dion. *Glastonbury – Avalon of the Heart*. Wellingborough: Aquarian Press, 1986.

FOUCAULT, M. *A arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987. Trad. do francês: Laura F. de Almeida Sampaio.

_____. *A Ordem do Discurso*. São Paulo: Loyola, 2004. Trad. do francês: Laura F. de Almeida Sampaio.

FRIEDAN, Betty. *The Feminine Mystique*. New York: Dell Publishing Co., Inc., 1975.

FRIES, Maureen. Feminae Populi – Popular Images of Women in Medieval Literature. *Journal of Popular Culture 14* . S.l.:s.n., p.79-86, 1980.

_____ . Female Heroes, Heroines and Counter-heroes: Images of Women in Arthurian Tradition. In: SLOCUM, Sally K. (Ed.). *Popular Arthurian Traditions*. Bowling Green, Ohio: Bowling Green State Univ. Popular Press, 1992. p.5-17.

FUNCK, Susana Bornéo. *Feminist literary utopias*. Florianópolis: UFSC, 1998.

_____. Discurso e Identidade de Gênero. In: CALDAS-COULTHARD, Carmen Rosa; SCLIAR-CABRAL, Leonor (Org.). *Desvendando discursos: conceitos básicos*. Florianópolis: UFSC, 2008. p. 183-195.

FUOG, Karen E. C. Imprisoned in the Phallic Oak: Marion Zimmer Bradley and Merlin's Seductress. *Quondum et futurus*. v.1, n.1, p. 73-88, 1991.

GILBERT, Sandra M.; GUBAR, Susan. *The madwoman in the attic*. London: Yale University Press, 1980.

GOATLY, Andrew. Corpus linguistics, Systemic Functional Grammar and literary meaning: a critical analysis of 'Harry Potter and the Philosopher's Stone'. *Ilha do Desterro*, Florianópolis, n.46, p. 115-154, jan/jun 2004.

GOOD. In: *MACMILLAN Dictionary Thesaurus.* S.l.: Macmillan Publishers Limited, 2010. Disponível em: <http://www.macmillandictionary.com/thesaurus/british/good_102> Acesso em: 10 fev. 2011.

HALLIDAY, Michael A. K. *An introduction to functional grammar*. London: Edward Arnold, 1994.

HALLIDAY, Michael A. K.; HASAN, Ruqaiya. *Language, context, and text: aspects of language in a social-semiotic perspective*. Oxford: Oxford University Press, 1989.

HARAWAY, Donna J. 'Gender' for a Marxist Dictionary: the Sexual Politics of a Word. In: _____. *Simians, Cyborgs, and Women – The Reinvention of Nature*. New York: Routeledge, Chapman and Hall, Inc., 1991, p. 127-148.

HEBERLE, Viviane M. Análise Crítica do Discurso e Estudos de Gênero (gender): Subsídios para a Leitura e Interpretação de Textos. In: FORTKAMP, Mailce Borges Mota; TOMICH, Leda Maria Braga (org.). *Aspextos da Línguística Aplicada: estudos em homenagem ao Professor Hilário Inácio Bohn.* Florianópolis: Insular, 2000. p. 289-316.

HENNESSY, Rosemary. *Materialist feminism and the politics of discourse*. Londres: Routledge, 1993.

HENG, Geraldine. Enchanted Ground: The Feminine Subtext in Malory. In: FENSTER, Thelma S. (Ed.). *Arthurian Women*. London: Routledge, 1996. p. 97-113.

HERÓI. In: FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Aurélio Século XXI: o dicionário da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999. p. 1037.

HILDEBRAND, Kristina. *The Female Reader at the Round Table: Religion and Women in Three Contemporary Arthurian Texts*. Uppsala: Dissertation for the degree of Doctor of Philosophy in English at Uppsala University, 2001.

HOLBROOK, Sue E. Nymue, the Chief Lady of the Lake, in Malory's Le Morte D'arthur. *Speculum.* Cambridge, MA, v. 53, n.4, p. 761-777, 1978.

HOWELL, Martha C. Citizenship and Gender: Women's Political Status in Northern Medieval Cities. In: ERLER, Mary; KOWALESKY, Maryanne (Ed.) *Women & Power in the Middle Ages.* Athens GA: University of Georgia Press, 2004. p. 37-60.

HOWEY, Ann F. *Rewriting the Women of Camelot: Arthurian Popular Fiction and Feminism.* Westport, Conn.: Greenwood Press, 2001.

_____ . "Bradley, Marion Zimmer." *Great Writers of the Modern Era.* Marshall Cavendish Digital. 2009. Disponível em: <http://www.marshallcavendishdigital.com/articledisplay/47/9668/100593> Acesso em: 20 mai. 2009.

JACKSON, Rosemary. *Fantasy: the Literature of Subversion*. London and New York: Methuen, 1981.

JÄGER, Siegfried. Discourse and knowledge: theoretical and methodological aspects of a critical discourse and dispositive analysis. In: WODAK, Ruth; MEYER, Michael (Ed.). *Methods of Critical Discourse Analysis*. London: Sage Publications Ltd., 2001. p. 32-62.

JULIEN, Nadia. *Dicionário dos Símbolos.* São Paulo: Rideel, 1993. Trad. do francês: Luis Roberto Seabra Malta, Margareth Fiorini.

KIECKHEFER, Richard. *Magic in the Middle Ages.* Cambridge: Cambridge University Press, 1989.

KOLODNY, Annette. Dancing through the Minefield: Some Observations on the Theory, Practice and Politics of a Feminist Literary Criticism. In: SHOWALTER, Elaine (Ed.). *The New Feminist Criticism: Essays on Women, Literature and Theory.* NewYork: Pantheon Books, 1985. p. 144-167.

KRAMER, Heinrich; SPRENGER, James. *O Martelo das Feiticeiras.* Rio de Janeiro: Record/Rosa dos Tempos, 1997. Trad. do Alemão: Paulo Fróes.

KRESS, Gunther. *Linguistic processes in sociocultural practice*. Geelong, Oxford: OUP, 1985.

KROLOKKE, Charlotte; SORENSEN, Anne Scott. Three Waves of Feminism: From Suffragettes to Grrls. In: _____ . *Gender Communication Theories and Analyses: From Silence to Performance.* Thousand Oaks, CA: Sage Publications Inc., 2005. p. 1-24.

LACY, Norris J.. The Arthut of the twentieth and twenty-first centuries. In: ARCHIBALD, Elizabeth; PUTTER, Ad. *Cambridge Companion to the Arthurian Legend*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009. p. 120-136.

LAQUEUR, Thomas. *Inventando o sexo: corpo e gênero dos gregos a Freud*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

LANCELOT-GRAAL. In: *Wikipédia – A Enciclopédia Livre*. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Lancelote-Graal> Acesso em: 12 dez. 2009.

LAQUEUR, Thomas. *Inventando o sexo: corpo e gênero dos gregos a Freud*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

LARRINGTON, Carolyne. *King Arthur's Enchantresses: Morgan and Her Sisters in Arthurian Tradition.* London: I.B. Tauris, 2006.

LE BRETON, David. *Anthropologie du corps et modernité.* Paris: PUF/Quadrige, 2003.

LeGUIN, Ursula K. Why Are Americans Afraid of Dragons? In: WOOD, Susan.(Ed.) *The Language of the Night: Essays on Fantasy and Science Fiction*. New York: Perigee, 1979.

LERNER, Gerda. *The Creation of Patriarchy.* Oxford: Oxford University Press, 1986.

LEYSER, Henrietta. *Medieval Women: A Social History of Women in England 450-1500.* New York: St. Martin's Press, 1995, p. 142-167.

LIUNGMAN, Carl G. *Dictionary of Symbols*. Santa Barbara: ABC Clio, Inc., 1998.

MACCURDY, Marian. Bitch or Goddess: Polarized Images of Women in Arthurian Literature and Film. *The Platte Valley Review,* n.18, 1990, p. 3-24.

MAKE. In: *CAMBRIDGE International Dictionary of English*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995, p. 855.

MALEVAL, Maria A. T. Representações diabolizadas da mulher em textos medievais. In: DAVID, Sérgio N.. (Org.). *As mulheres são o diabo*. Rio de Janeiro: UERJ, v. 5, p. 45-80, 2004.. Disponível em: <http://www.abrem.org.br/Represdiabolizadas.pdf> Acesso em: 10 jan. 2009.

MALORY, Sir Thomas. *Le Morte d'Arthur*. [S.l.: s.n.], 1470. Disponível em: <http://www.sacred-texts.com/neu/mart/mart494.htm> Acesso em: 10 jan. 2011.

_____. *A Morte de Artur*. Brasília: Thot, 1987. Trad. do inglês: Jane Roberta Lube Conde.

MATTHIESSEN, Christian M.I.M.; HALLIDAY, Michael A.K. *Systemic Functional Grammar: A First Step Into The Theory.* Macquarie University: [s.n.], 1997. Disponível em:

<http://minerva.ling.mq.edu.au/resource/VirtuallLibrary/Publications/sfg_firststep/SFG%20intro%20New.html> Acesso em: 03 fev. 2009.

McINERNEY, Maud. Malory's Lancelot and the Lady Huntress, In: WHEELER, Bonnie; TOLHURST, Fiona (Ed.). *On Arthurian Woman.Essays.* Dallas: Sciptorium Press. p. 245-258.

MEGALE, Heitor. *A Demanda do Santo Graal*. São Paulo: EDUSP, 1988.

MEY, Jacob L. Literary Pragmatics. In: TANNEN, Deborah; SCHIFFRIN, Deborah; HAMILTON, Heidi E. (Ed.) *The handbook of discourse analysis*. Massachusetts: Blackwell Publishers, 2001; p. 787-797.

MILLETT, Kate. *Sexual Politics*. New York: Ballantine Books, 1978.

MITO. In: FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Aurélio Século XXI: o dicionário da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999, p. 1347.

MOODY, Nickianne. Maeve and Guinevere: women's fantasy writing in the science fiction market place. In: ARMITT, Lucie (Ed.) *Where no woman has gone before: women and science fiction.* London: Routledge, 1991. p. 187-204.

MURDERESS. In: *CAMBRIDGE International Dictionary of English*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995. p. 930.

MURRAY, Margaret. *The God of the Witches.* Oxford: Oxford University Press, 1970.

MUST. In: *CAMBRIDGE International Dictionary of English*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995. p.932.

NEVES, Maria Helena de Moura. *Gramática de usos do português*. São Paulo: UNESP, 2000.

NOBLE, James. The Mists of Avalon: A Confused Assault on Patriarchy. In: ALAMICHEL, Marie-Françoise; BREWER, Derek (eds.). *The Middle Ages after the Middle Ages in the English-speaking World*. New York: D.S. Brewer Press, 1997. p. 145-152.

NORRMAN, Lena. Woman or Warrior? The Construction of Gender in Old Norse Myth. In: BARNES, Geraldine; ROSS, Margaret Clunies (Ed.). *Proceedings of the 11th International Saga Conference*. University of Sydney:Sydney, 2000. p. 375-385. Disponível em: <www.arts.usyd.edu.au/departs/medieval/saga/pdf/0000-all.pdf> Acesso em: 23 mar. 2009.

NOVAES, Juliana V,; VILHENA, Joana de. De Cinderela à Moura Torta: reflexões sobre mulher, beleza e feiúra. *Interações*. São Paulo, v. VIII, n. 15, p. 09-36. jun. 2003.

OLIVER, Myrna. Marion Zimmer Bradley – Obituary. *The New York Times*. New York, 29 set. 1999, section A, p. 25.

OSTRIKER, Alicia. Thieves of Language: Women Poets and Revisionist Mythmaking. In: MIDDLEBROOK, Diane W.; YALON, Marilyn (Ed.). *Coming to light: American Women Poets in the Twentieth Century.* Ann Arbor: University of Michigan Press, 1985. p. 10–36.

PAXON, Diane. *Letter.* [S.l.: s.n.], 2001. Disponível em: <http://www.randomhouse.com/author/results.pperl?authorid=3016&view=fromauthor> Acesso em: 10 jan, 2011.

PEDRO, Emília Ribeiro (Org.). *Análise Crítica do Discurso: uma perspectiva sociopolítica e funcional.* Lisboa: Caminho, 1997.

PINHEIRO, Aline. A Feminilidade. *Revista CienteFico*. Salvador, Ano IV, v.2, jul./dez., 2004. Disponível em: <http://www.frb.br/ciente/Impressa/Psi/2004.2/episteme/1.AlinePinheiro.pdf> Acesso em: 30 mar. 2009.

PINHEIRO, Renata Kabke. *Éowyn, a senhora de Rohan: uma análise linguístico-discursiva da personagem de Tolkien em O Senhor dos Anéis*, 2007. Dissertação (Mestrado em Linguística Aplicada) – Universidade Católica de Pelotas, Pelotas, 2007.

PRESUME. In: *CAMBRIDGE International Dictionary of English*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995. p. 1119.

RADWAY, Janice A. *Reading the Romance: Women, Patriarchy and Popular Literature.* Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1984.

RAJAGOPALAN, Kanavillil. Designação: a arma secreta, porém incrivelmente poderosa, da mídia em conflitos internacionais. In: _____ . *Por uma linguística crítica: linguagem, identidade e questão ética*. São Paulo: Parábola Editorial, 2003. Disponível em: <http://www.gel.org.br/estudoslinguisticos/volumes/32/htm/mesaredo/mr006.htm>Acesso em 10 jan. 2011.

RICH, Adrienne. When We Dead Awaken: Writing as Re-Vision. *College English*, v. 34, n. 1, p. 18-30, out. 1972. Disponível em: < http://www.westga.edu/~aellison/Other/Rich.pdf> Acesso em: 02 jun. 2010.

RUSS, Joanna. What Can a Heroine Do? Or Why Women Can't Write. In: CORNILLON, Susan K. (Ed.). *Images of Women in Fiction: Feminist Perspectives*. Bowling Green: Bowling Green University Popular Press, 1973a. p. 3-20.

_____. The Image of Women in Science Fiction. In: CORNILLON, Susan K. (Ed.). *Images of Women in Fiction: Feminist Perspectives*. Bowling Green: Bowling Green University Popular Press, 1973b. p. 79-94.

RUTHVEN, K. K. *Feminist Literary Studies – an introduction.* Cambridge: Cambridge University Press, 1988.

SCHLAUCH, Margaret. *English Medieval Literature and Its Social Foundations*. London: Oxford University Press, 1967.

SHARPE, Victoria. The Goddess Restored. *Journal of the Fantastic in the Arts,* Pocatello/ Idaho, v.9, n.1, p. 36-45, 1998.

SHEPPEARD, Sallye J. Arthur and the Goddess: Cultural Crisis in The Mists of Avalon. In: TANNER, William E. (Ed.) *Arthurian Myth of Quest and Magic*. Caxton's Modern Arts Press, 1993. p. 91-104.

SHOWALTER, Elaine. Introduction: The Rise of Gender. In: SHOWALTER, Elaine (Ed.). *Speaking of Gender*. New York: Routledge, Chapman and Hall, Inc., 1989. p. 1-13.

SPIVACK, Charlotte. Morgan La Fey: Goddess or Witch? In: SLOCUM, Sally K. (Ed.). *Popular Arthurian Traditions.* : Bowling Green: Bowling Green University Popular Press, 1992. p. 18-23.

SQUIRE, Charles. *Mitos e Lendas Celtas.* Rio de Janeiro: Record, Nova Era, 2005. Trad. do inglês: Gilson B. Soares.

STARHAWK. *The Spiral Dance: A Rebirth of the Ancient Religion of the Goddess – 20th Anniversary Edition*. San Francisco: HarperOne, 1999.

SWAN, Michael. *Practical English Usage.* Oxford: Oxford University Press, 1995.

SWEENEY, Michelle. *Magic in medieval romance : from Chrétien de Troyes to Geoffrey Chaucer*. Portland : Four Courts Press, 2000.

TAKAMIYA, Toshiyuki e BREWER, Derek (Ed.). *Aspects of Malory.* New York: Boydell & Brewer Ltd, 1986.

TAYLOR, Patrick. *Arthurian Legend*, 2010. Disponibiliza informações sobre Lendas Arturianas. Disponível em: <http://www.arthurian-legend.com/> Acesso em: 28 nov. 2009.

THOMPSON, Raymond H. *The return from Avalon: A Study of the Arthurian Legend in Modern Fiction.* Westport, Conn.: Greenwood Press, 1985.

TOOLAN, Michael. What is Critical Discourse Analysis and Why are People Saying Such Terrible Things about it? *Language and Literature*, Thousand Oaks, v.6, n.2, p. 83-103, 1997.

TORREGROSSA, Michael A. *Camelot 3000 and Beyond: An Annotated Listing of Arthurian Comic Books Published in the United States c. 1980-1998.* Disponível em: <http://www.lib.rochester.edu/camelot/acpbibs/comicbib.htm#1986> Acesso em: 02 jan. 2010.

TWAIN, Mark. *A Connecticut Yankee in King Arthur's Court*. A Norton Critical Edition - Alison R. Ensor (Ed.). New York: W. W. Norton & Company, 1982.

VAN DIJK, Teun. Multidisciplinary CDA: a plea for diversity. In: WODAK, Ruth; MEYER, Michael (Ed.). *Methods of Critical Discourse Analysis*. London: Sage Publications Ltd., 2001. p. 95-120.

WALKER, Barbara G. *Woman's encyclopedia of myths and secrets*. San Francisco: Harper & Row, 1983.

VINAVER, Eugène (Ed.). *Malory: Complete Works.* Oxford: Oxford University Press, 2000.

WEEDON, Chris. *Feminist Practice and Poststructuralist Theory*. Oxford: Blackwell, 1987.

WEST, Candace; ZIMMERMAN, Don. Doing Gender. *Gender and Society*. v.1, n.2. p. 125-151.

WYNNE-DAVIES, Marion: *Women in Arthurian Literature: Seizing the Sword*. Houndmills: Macmillan Press, 1996.

WODAK, Ruth. What is CDA about – a summary of its history, important concepts and its developments.In: WODAK, Ruth; MEYER, Michael (Ed.). *Methods of Critical Discourse Analysis*. London: Sage Publications Ltd., 2001. p. 1-13.

WOLF, Naomi. *O Mito da Beleza – como as imagens de beleza são usadas contra as mulheres.* Rio de Janeiro: Rocco, 1982. Trad. do inglês: Waldéa Barcellos.

WOLFSON, Jonquil. MZB: A feminist by any other name? *Space.com*. [S.l.: s.n.], 1999. Disponível em:
< http://www.space.com/sciencefiction/marion_zimmer_bradley_feminism_991022.html>
Acesso em: 20 abr. 2009.

WOOLF, Virginia. *A Room of One's Own / Three Guineas*. London: Penguin Books, 1993.

ZORDAN, Paola. Bruxas: figuras de poder. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 13, n. 2, p. 331-341, 2005.

ANEXO 1

A BRUXA

O jovem Rei Arthur foi surpreendido pelo monarca do reino vizinho enquanto caçava furtivamente em um bosque.

O Rei poderia tê-lo matado no ato, pois tal era o castigo para quem violasse as leis da propriedade, contudo se comoveu ante a juventude e a simpatia de Arthur e lhe ofereceu a liberdade, desde que no prazo de um ano trouxesse a resposta a uma pergunta difícil. A pergunta era:

- O que realmente as mulheres querem?

Semelhante pergunta deixaria perplexo até ao homem mais sábio,e ao jovem Arthur lhe pareceu impossível de respondê-la. Contudo aquilo era melhor do que a morte, de modo que regressou a seu reino e começou a interrogar as pessoas. À princesa, à rainha, às prostitutas, aos monges aos sábios, ao palhaço da corte, em suma, perguntou a todos e ninguém soube dar uma resposta convincente.

Porém todos o aconselharam a consultar a velha bruxa, porque somente ela saberia a resposta. O preço seria alto, já que a velha bruxa era famosa em todo o reino pelo exorbitante preço cobrado pelos seus serviços.

Chegou o último dia do ano acordado e Arthur não teve mais remédio se não recorrer a feiticeira. Ela aceitou dar-lhe uma resposta satisfatória, com uma condição, primeiro aceitaria o preço. Ela queria casar-se com Gawain, o cavaleiro mais nobre da mesa redonda e o mais íntimo amigo do Rei Arthur!

O jovem Arthur a olhou horrorizado: era feíssima, tinha um só dente, desprendia um fedor que causava náuseas até a um cachorro, fazia ruídos obscenos, nunca havia topado com uma criatura tão repugnante. Se acovardou diante da perspectiva de pedir a um amigo de toda a sua vida para assumir essa carga terrível. Não obstante, ao inteirar-se do pacto proposto, Gawain afirmou que não era um sacrifício excessivo em troca da vida de seu melhor amigo e a preservação da Mesa Redonda.

Anunciadas as bodas, a velha bruxa, com sua sabedoria infernal, disse: O que realmente as mulheres querem é:

- Serem soberanas de suas próprias vidas!

Todos souberam no mesmo instante que a feiticeira havia dito uma grande verdade e que o jovem Rei Arthur estaria salvo. Assim foi a ouvir a resposta, o monarca vizinho lhe devolveu a liberdade. Porém, que bodas tristes foram aquelas, toda a corte assistiu e ninguém se sentiu mais
desgarrado entre o alivio e a angústia, que o próprio Arthur. Gawain, se mostrou cortês, gentil e respeitoso. A velha bruxa usou de seus piores hábitos, comeu sem usar talheres, emitiu ruídos e um mau cheiro espantoso.

Chegou a noite de núpcias. Quando Gawain, já preparado para ir para a cama, aguardava sua esposa, ela apareceu como a mais linda e charmosa mulher que um homem poderia imaginar! Gawain ficou estupefato e lhe perguntou o que havia acontecido. A jovem lhe respondeu com um
sorriso doce, que como havia sido cortês com ela, a metade do tempo se apresentaria com aspecto horrível e a outra metade com aspecto de uma linda donzela.

Então ela lhe perguntou. Qual ele preferiria para o dia e qual para a noite? Que pergunta cruel. Gawain se apressou em fazer cálculos. Poderia ter uma jovem adorável durante o dia para exibir a seus amigos e a noite na privacidade de seu quarto uma bruxa espantosa ou quem sabe ter de dia uma bruxa e a uma jovem linda nos momentos íntimos de sua vida conjugal.

Vocês o que teriam preferido? O que teriam escolhido?

A escolha que fez Gawain está mais abaixo, porém antes tome sua decisão.

É MUITO IMPORTANTE QUE SEJAM SINCEROS COM VOCÊS MESMOS.

???

???

???

???

???

???

O nobre Gawain respondeu que a deixaria escolher por si mesma.

Ao ouvir a resposta ela anunciou que seria uma linda jovem de dia e de noite, porque ele a havia respeitado e permitido ser dona de sua vida.

MORAL DA HISTÓRIA: ;-)

Não importa se a mulher é bonita ou feia, no fundo sempre é uma bruxa!

ANEXO 2

Fragmentos de discurso relacionados a Viviane

V1 - She found the riders dismounting, and her eyes went at once to the only woman among them, a woman smaller than herself and no longer young, wearing a man's tunic and woolen breeches, and muffled in cloaks and shawls.[151] (p. 9)

V2 - Viviane, Lady of the Lake and of the Holy Isle, was at this time in her thirties; eldest daughter of the ancient priestess of the Lake, she had succeeded to her mother's holy office.[152] (p. 9)

V3 - Freed of her enwrapping cloaks and shawls, Viviane, Lady of Avalon, was a surprisingly little woman, no taller than a well-grown girl of eight or ten. In her loose tunic with its wrapped belt, a knife sheathed at her waist, and bulky woolen breeches, legs wrapped with thick leggings, she looked tiny, a child put into adult clothes. Her face was small, swarthy and triangular, the forehead low beneath hair dark as the shadows beneath the crags. Her eyes were dark, too, and large in her small face; Igraine had never realized how small she was.[153] (p. 9)

V4 - A serving-woman brought the guest cup: hot wine, mixed with the last of the spices Gorlois had had sent to her from the markets in Londinium. Viviane took it between her hands, and Igraine blinked at her; with the gesture with which she took the cup, she was suddenly tall and imposing; it might have been the sacred chalice of the Holy Regalia. […] Then she put the cup aside and her sense of the moment dropped away; Viviane was only a small, tired-looking woman. [154] (p. 9-10)

V5 - [Igraine] watched the child settle into Viviane's lap. Viviane looked almost too small to hold her securely. A fairy woman, indeed; a woman of the Old People. And indeed Morgaine would perhaps be very like her.[155] (p.10)

---

[151] Os cavaleiros já haviam desmontado, e seus olhos dirigiram-se imediatamente para a única mulher entre eles, uma figura menor do que ela e que já não era jovem, vestida com uma túnica masculina e culotes de lã, enrolada em mantos e xales. (p. 20-21, v.1)

[152] Viviane, Senhora do Lago e da Ilha Sagrada, estava então com trinta e alguns anos; filha mais velha da antiga sacerdotisa do Lago, substituíra a mãe no sagrado cargo. (p.21, v.1)

[153] Livre de seus mantos e xales, Viviane, Senhora de Avalon, era uma mulher surpreendentemente pequena; tinha a estatura de uma menina de oito ou dez anos. Em sua túnica larga, apertada por um cinto, uma faca embainhada na cintura e pesados culotes de lã, as pernas envoltas em espessas perneiras, parecia uma frágil criança com roupas de adulto. Tinha o rosto pequeno, enrugado e triangular, a testa baixa sob um cabelo tão escuro quanto as sombras ao pé dos rochedos. Os olhos também eram negros e grandes para o rosto diminuto. Igraine nunca percebera o quanto a irmã era pequena. (p.21, v.1)

[154] Uma criada trouxe a taça dos hóspedes: vinho quente, misturado com as últimas especiarias que Gorlois mandara dos mercados de Londinium. Viviane foi servida, e Igraine observou-a: com o gesto de pegar a taça, a irmã tornara-se de repente alta e imponente; poderia estar segurando o sagrado cálice das Santas Insígnias. [...] Logo após, a sensação de solenidade desapareceu; Viviane era apenas uma mulher pequena e de aparência cansada (p.21-22, v.1)

[155] Viviane parecia muito pequena para poder segurá-la bem. [*Uma fada, sem dúvida; uma mulher do Povo Antigo*]* . E, na verdade, talvez Morgana fosse muito parecida com ela. (p.22, v.1) *'(frase ausente na versão traduzida)

V6 - Viviane had taken off the breeches she wore for riding, and put on a loose gown of undyed wool; her hair hung down, soft and dark as the wool of a black sheep. She looked small and fragile and aging, and her eyes were the eyes of the priestess in the cave of initiation, years away and in another world ...[156] (p. 19)

V7 - To her surprise, Viviane hesitated for a long time before saying, "Do you think I had not thought of that? But you have forgotten how old I am, Igraine. I am older than Uther, and he is not young as warriors go. I was twenty-six when Morgause was born. I am nine-and-thirty, Igraine, and I am past childbearing."[157] (p. 20-21)

V8 - For Viviane, in her pale robe of undyed wool, was heavy with child […].[158] (p.83)

V9 - *It was there, I think, that I first remember meeting with the Lady of Avalon. Like Morgause, she was my aunt, my mother's sister, and she was also of the ancient folk – small, and dark, and glowing, with crimson ribbons braided in her dark hair. She was not young, even then, but I thought her, as I always thought her, beautiful; and her voice was rich and low.*[159] (p.110-111)

V10 - *And then I saw a small, dark woman – so small, in fact, that at first I thought she was a girl only a little older than I – sitting on an embroidered stool. She put out her arms and said, "Come here, Morgaine. Do you remember me?"*
I did not, but I looked at the dark, glowing face, and felt as if I had known her from the beginning of time.
[…] *She smiled and moved to one side of her stool. I could see now that she was not a girl, but a lady.*
"We are neither of us very big," she said. "I think this one stool will hold us both, since it was made for bigger people."[160] (p. 111)

V11 - For she was robed as richly as Igraine, or any of the queens of the North.[161] (p.111)

---

[156] Viviane retirara os culotes que usava para montar e vestira uma roupa ampla, de lã não tingida e o cabelo caía-lhe macio e escuro como a lã de uma ovelha negra. Parecia pequena, frágil e envelhecida e seus olhos eram os da sacerdotisa na caverna da iniciação, muitos anos antes e em outro mundo... (p. 31-32, v.1)

[157] Para surpresa de Igraine, Viviane hesitou muito antes de responder:
- E você crê que não pensei nisso? Mas esqueceu-se da minha idade? Sou mais velha do que Uther, que não é muito jovem para um guerreiro. Eu tinha vinte e seis anos, quando Morgause nasceu. Tenho agora trinta e nove, Igraine, e passei da idade de ter filhos.

[158] Viviane, em seu vestido claro de lã sem tingir, estava grávida [...]. (p.97, v.1)

[159] *Foi nessa ocasião, creio, que tive o primeiro encontro com a Senhora de Avalon. Como Morgause, ela era minha tia, irmã de minha mãe, e descendia também do povo antigo – pequena, morena e brilhante, com fitas vermelhas atadas no cabelo negro. Não era jovem, mesmo então, mas pareceu-me bela, como sempre me pareceria, e sua voz era cheia e suave.* (p.124-125, v.1)

[160] *Foi então que vi uma mulher pequena, morena - tão pequena, na verdade, que a princípio pensei ser uma menina um pouco mais velha do que eu -, sentada num banco com uma almofada bordada. Ela estendeu os braços e chamou-me:*
- Venha cá, Morgana. Você se lembra de mim?
Não me lembrava, mas olhei para o rosto moreno e brilhante, e senti como se a conhecesse desde o início dos tempos. [...]ela sorriu e afastou-se para um dos lados do banco. Percebi imediatamente que não era uma menina, mas uma senhora.
- Nós não somos muito grandes - disse. - Creio que este banco dá para nós duas, pois foi feito para gente maior. (p. 125, v.1)

[161] [...] pois Viviane estava tão ricamente vestida quanto Igraine, ou qualquer das rainhas do norte. (p.126, v.1)

V12 - Following him, Viviane realized that she had not even had time to remove her cloak or the men's breeches she wore for riding; and she had meant to present herself in all the dignity of Avalon. Well, this was more important.[162] (p.117)

V13 - […] and she put on a green gown.[163] (p.120)

V14 - […] some [priestesses] were like Morgaine and Viviane herself, small and dark, of the Pictish people […].[164] (p.132)

V15 - Morgaine pulled the carven pin of bone from the older woman's hair, and it came down with a rush, long and dark with a streak of white at one temple.[165] (p.134)

V16 - She had fought her own battle more than twenty years ago, when she saw Igraine growing to womanhood with the tawny and russet beauty for which Viviane, still young, would gladly have bartered her soul and all her power. Sometimes, in moments of selfdoubt, she wondered if she had thrust Igraine into marriage with Gorlois so that she need not be endlessly taunted with the younger woman's loveliness, mocking her own dark severity.[166] (p.139)

V17 – "Perhaps if I bring my mother a present of some waterfowl she will be less angry with me. I would like to make my peace with her," he said, almost laughing. "When she is angry she is still frightening – when I was little, I used to believe that when I was not with her she took off her mortality and was the Goddess indeed. […]"[167] (p. 148)

V18 - "[…] Is it that you think me too old to be your daughter?"
The old Druid smiled. "Never that, Viviane. You are ageless. I know how old you are – or I could reckon up your age if I chose – but still you seem a girl to me. You might even now have as many lovers as you chose, if you willed it."[168] (p. 160-161)

V19 - Somehow in this house she always visualized Viviane waiting for her, seated in the thronelike chair as if she were the Goddess on her dark throne, but today Viviane was moving about at the back of the room, and the fire was not lighted, but dark and cold. Viviane wore

---

[162] Acompanhando-o, Viviane percebeu que não tivera tempo nem mesmo de retirar o manto ou os culotes masculinos que usava para montar, quando havia pretendido apresentar-se com toda a dignidade adequada a Avalon. Bem, a questão agora era mais importante. (p.131, v.1)
[163] [...] e ela escolheu um vestido verde [...]. (p.135, v.1)
[164] Eram, em sua maioria, parecidas com Morgana e Viviane, pequenas e morenas, do povo dos pictos, [...]. (p.147, v.1)
[165] Morgana tirou o grampo de osso entalhado do cabelo da Senhora, que despencou como uma onda, longo e escuro, com uma mecha branca numa das têmporas. (p.148, v.1)
[166] Travara sua batalha havia mais de vinte anos, quando viu Igraine se transformando em mulher, com a beleza morena pela qual Viviane, ainda jovem, teria trocado de bom grado toda a sua alma e todo o seu poder. Por vezes, nos momentos de dúvida, ela cogitava se teria dado Igraine em casamento a Gorlois para não ter sempre à sua frente a beleza da mulher mais jovem zombando de sua seriedade sombria.(p. 153, v.1)
[167] - Talvez, se eu levar uma ave aquática de presente à minha mãe, ela fique menos irritada comigo. Gostaria de fazer as pazes com ela - disse, quase rindo. - Quando fica com raiva, ainda é assustadora. Antigamente, eu pensava que, quando não estava comigo, ela se despia da sua mortalidade e se transformava na própria Deusa.[...] (p.153, v.1)
[168] - [...] Será que me considera velha demais para ser sua filha?
O velho druida sorriu.
- Nunca, Viviane. Você não tem idade. Sei quantos anos tem, poderia contá-los, se quisesse, mas ainda me parece uma menina. Ainda agora, você poderia ter quantos amantes desejasse. (p.175, v.1)

her simple robe of undyed wool with a hood tied over her hair, and for the first time it came sharply on Morgaine that Viviane was priestess, not now of the Maiden or of the Mother, but of the ancient wise-woman – who was also the Old Death-crone. Her face looked lined and haggard, and Morgaine thought, *Of course, if the rites made Raven ill, and myself, and we are both young and strong, what must it have done to Viviane, who has grown old in the service of her whom we serve?*[169] (p.169)

V20 - At a whisper from the Merlin [Arthur] bent the knee before the Lady of the Lake. His face was reverential.[170] (p.200)

V21 – "Come," Viviane said, and leading the way – the Lady of Avalon, in her own place, preceded even a king – she passed from the house and along the shores of the Lake and into the building where the priests were housed.[171] (p.203)

V22 - "Prolonged work with magic could [make someone feel queasy]; no wonder Viviane was so emaciated."[172] (p.203)

V23 - "How does our sister Viviane? We hear great things of her, that she is the moving force behind all the great events which have brought Igraine's son to the throne."[173] (p.209)

V24 – "Who would have thought that Viviane, who is so plain, should have such a handsome son! Her older son Balan – now he is not handsome; rugged, strong and hearty, and trustworthy as an old dog, but he is like Viviane. No one alive could call *her* beautiful!"
The words cut Morgaine to the heart. *I am said to be like Viviane; does everyone think me ugly, then? That girl said, little and ugly as one of the fairyfolk*. She said coldly, "I think Viviane very beautiful."
Morgause snickered. "It is easy to see you have been reared m Avalon, which is even more isolated than most nunneries. I do not think you know what men desire for beauty in a woman."
"Come now," said Igraine soothingly, "there are virtues other than beauty. This Lancelet has his mother's eyes, and no one has ever denied that Viviane's eyes are beautiful; Viviane has so much charm that no one knows or cares whether or no she is beautiful, only that she has pleased them with her beautiful eyes and her fine voice. Beauty is not only in queenly stature and a fair complexion and golden curls, Morgause."
Morgause said, "Ah, you too are unworldly, Igraine. You are a queen, and everyone thinks a queen is beautiful. And you were married to the man you loved well. Most of us are not so fortunate, and it's a comfort to know that other men admire one's beauty. If you had lived all

---

[169] De alguma forma, sempre imaginava Viviane naquela casa à sua espera, sentada na cadeira semelhante a um trono, como se fosse a Deusa em seu trono escuro. Hoje, porém, Viviane movimentava-se no fundo da sala, e a lareira não estava acesa, mas escura e fria. Viviane vestia uma roupa simples de lã não tingida, com um capuz sobre os cabelos, e, pela primeira vez, Morgana percebeu claramente que Viviane era uma sacerdotisa, não da Mãe ou da Virgem, agora, mas da antiga feiticeira - que era também o duplo da morte. Seu rosto estava marcado e cansado, e Morgana pensou: *É claro, se os ritos fizeram Raven adoecer, e a mim, que somos ambas jovens e fortes, o que devem ter feito a Viviane, que envelheceu no mesmo serviço divino?* (p.183-184, v.1)
[170] A um sussurro de Merlim, ele ajoelhou-se diante da Senhora do Lago. Seu rosto era reverente. (p.215, v.1)
[171] - Vinde - chamou Viviane, liderando o grupo: a Senhora de Avalon, em sua ilha, tinha precedência até mesmo sobre um rei. Saiu caminhando da casa, passando pelas praias do lago, até o edifício onde se alojavam os sacerdotes. (p.218, v.1)
[172] Um trabalho prolongado de magia pode provocar [náuseas], não sendo, portanto, de admirar que Viviane estivesse tão envelhecida. (p.218, v.1)
[173] - Como vai nossa irmã Viviane? Ouvimos coisas muito importantes sobre ela, que é a força motora de todos os grandes acontecimentos que levaram o filho de Igraine ao trono. (p.224-225, v.1)

your life with old Gorlois, you too would be glad of your fair face and beautiful hair, and take pains to outshine those women who have nothing but charm and nice eyes and a sweet voice. Men are like babies – they see only the first thing they want, a full breast – "[174] (p.216-217)

V25 - "[…] When my sister Viviane went on her travels, she used to wear men's breeches."[175] (p.265)

V26 - "[…] And certainly my sister Viviane is the most modest of women; she is a priestess of Avalon."
Gwenhyfar's eyes went wide. "Is she a witch, madam?"
"No, no, she's a wise-woman, learned in herbs and medicines, and having the Sight, but she has sworn a vow never to hurt man nor beast. She does not even eat flesh food," Igraine said. "She lives as austerely as any abbess. […]"[176] (p.266)

V27 - "Aye, ever you have seemed to me the proudest of women – and it seemed to me right that you should be exactly as you are," he said. And Viviane mocked herself that she had come to this, seeking a word of approval from her son![177] (p.345)

V28 - […] and Lancelot could offer her as a gift the company of that evil sorceress his mother. How could he think she would let such a sorceress near her son?[178] (p.382)

V29 - "My mother is the same wicked Lady of the Lake you condemn for her witch craft," he said […].[179] (p.380)

---

[174] - Quem poderia pensar que Viviane, tão feia, tivesse um filho tão bonito! Seu filho mais velho, Balam - esse não é bonito. Áspero, forte e bondoso, digno de confiança como um velho cão, mas é como Viviane. Ninguém poderia dizer que é linda!
Essas palavras atingiram o coração de Morgana. *Dizem que sou parecida com Viviane; então, todos me acham feia? Aquela moça disse, "pequena e feia como os do povo encantado"*. E respondeu friamente:
- Eu acho Viviane muito bonita.
- Bem se vê que você foi criada em Avalon, que é ainda mais isolada do que a maioria dos conventos. Creio que você não sabe o que os homens apreciam, como beleza, numa mulher.
- Ora, vamos - disse Igraine, apaziguadora -, há outras virtudes além da beleza. Esse Lancelote tem os olhos da mãe, e ninguém jamais negou que os olhos de Viviane são bonitos. Viviane tem tanto encanto que ninguém sabe se ela é ou não bonita, nem se importa com isso. Ela agrada a todos com seus belos olhos e sua voz suave. A beleza não está apenas no porte majestoso e nas feições harmoniosas ou nos cabelos dourados, Morgause.
- Ah, você também não conhece o mundo, Igraine - respondeu Morgause. - Você é uma rainha, e todos consideram uma rainha bonita. E casou-se com o homem que amava. A maioria das mulheres não tem essa sorte, e é um consolo saber que outros homens admiram a nossa beleza. Se você tivesse vivido toda a sua vida com o velho Gorlois, também teria satisfação com seu rosto belo e o seu cabelo brilhante, e se empenharia em ofuscar as mulheres que têm apenas encanto, belos olhos e voz doce. Os homens são como crianças - vêem apenas a primeira coisa que querem, um seio cheio... (p.232-233, v.1)

[175] - [...] Quando minha irmã Viviane viajava, costumava usar culotes de homem." (p.44; v.2)

[176] - [...] E certamente minha irmã Viviane é a mais bem-comportada das mulheres: é sacerdotisa em Avalon.
Os olhos de Gwenhyfar arregalaram-se:
- Ela é feiticeira, senhora?
- Não, é uma mulher sábia, que entende de ervas e remédios, e que tem a Visão, mas jurou nunca fazer mal aos homens e aos animais. Ela nem mesmo come carne. Vive tão austeramente quanto a Superiora do meu convento. (p.44-45; v.2)

[177] - Ah, você sempre me pareceu a mais orgulhosa das mulheres, e acho certo que fosse exatamente como era – disse Balam. E Viviane não pôde deixar de pensar, zombando de si mesma, que havia chegado a isso, a buscar a aprovação de seu filho! (p.140-141; v.2)

[178] E Lancelote a oferecer-lhe a companhia daquela feiticeira maligna que era sua mãe! Como podia pensar que toleraria uma feiticeira junto de seu filho? (p.186; v.2)

V30 - And Viviane rode no longer in boots and breeches like a man, traveling at speed, a law unto herself.[180] (p.463)

V31 - Morgause sank in a deep courtsy before Viviane, who seemed to have shrunk. Always before this she had been ageless, but now she looked withered, her face lined, her eyes sunk into her face. But she had the same lovely smile, and her voice was low and sweet as ever.[181] (p.463)

V32 - Viviane looked straight at Gwydion and suddenly she seemed tall and imposing – the old priestess-trick, thought Morgause, but Gwydion had never seen it before.[182] (p.465)

V33 - Morgaine began to rise and attend her, but Viviane gestured her back. She looked taller than she was, because she held herself so straight. And part of it was glamour, the glamour of Avalon ... her hair, all white, was braided high on her head; at her side hung the little sickle-shaped knife, the knife of a priestess, and on her brow blazed the mark of the Goddess, the shining crescent moon.[183] (p.498)

V34 – "My mother told me that the Lady of the Lake is an evil sorceress."
"Your mother is – " Morgaine stopped and softened the words; he was, after all, only a child. "Your mother did not know the Lady as I did. She was a good and wise woman, and a great priestess."[184] (p.626)

V35 - "[…] When Viviane came to court, she came to demand of you that you fullfil your oaths to Avalon. Then she was struck down! […]"[185] (p.716)

V36 – "We pray always for her," said the nun, "for, though I do not know her name, she was said to be the friend and benefactor of our good King Arthur in the days that were gone."[186] (p.872)

V37 – "King Arthur made this tomb for his kinswoman and benefactress, the Lady of the Lake, slain by treachery at his court in Camelot" – I cannot read the date, but it was a long time ago."

---

[179] - Minha mãe é a mesma Senhora do Lago maligna que você condena por suas feitiçarias – disse ele [...]. (p.183; v.2)
[180] E Viviane [não mais]* montava de calças e botas, como um homem, viajando rapidamente, indiferente aos outros. (p.17; v.3) * não consta na tradução
[181] Morgause fez uma profunda reverência para Viviane, que parecia ter encolhido. Antigamente, ela parecia não ter idade, mas agora tinha aparência enrugada, o rosto marcado, os olhos afundados nas órbitas. Seu sorriso, porém, continuava o mesmo, e a voz tinha a suavidade de sempre. (p.17; v.3)
[182] Viviane olhou-o de frente e, de repente, pareceu ficar alta e imponente – o velho recurso das sacerdotisas, pensou Morgause. Mas o menino nunca o havia visto. (p.19; v.3)
[183] Morgana começou a levantar-se para acompanhá-la, mas Viviane conteve-a com um gesto. Parecia mais alta do que realmente era, porque se mantinha bem ereta. E em parte devido ao encanto, o encanto de Avalon. Seu cabelo, todo branco, estava trançado no alto da cabeça; da cintura pendia-lhe a pequena faca em forma de meia-lua, o punhal da sacerdotisa, e na testa via-se a marca da Deusa, a brilhante lua crescente. (p.53; v.3)
[184] - Minha mãe contou que a Senhora do Lago é uma feiticeira malvada.
- Sua mãe é... - Conteve-se e amenizou as palavras. Afinal de contas, ele era apenas uma criança. - Sua mãe não conheceu a Senhora como eu. Era uma mulher boa, sábia e grande sacerdotisa. (p.127; v.3)
[185] - [...] Quando Viviane veio para a corte, veio para pedir que você cumprisse até o fim as promessas que fez a Avalon. E foi então, esmagada! (p.84; v.4)
[186] - Rezamos sempre por ela - contou a freira - pois embora não saibamos seu nome, disseram-nos que era amiga e benfeitora do bom rei Arthur nos longínquos dias. (p.272; v.4)

“She must have been a very holy woman,” said another of the girls, “for Arthur, they say, was the best and the most Christian of all kings. He would never have had any woman buried here unless she was a saint!”
Morgaine smiled; they reminded her of the girls in the House of Maidens. “I would not call her a saint, though I loved her. In her day, there were those who called her a wicked sorceress.”
“King Arthur would never have a wicked sorceress buried here among holy people,” said the girl. “And as for sorcery – well, there are ignorant priests and ignorant people, who are all too ready to cry sorcery if a woman is only a little wiser than they are! […]”[187] (p.873-874)

V38 - She picked up Morgaine in her arms, dandling her with the experienced hands of a woman well accustomed to babies.[188] (p. 9)

V39 – “Then why did you not keep [Morgause] in Avalon and train her to be priestess after you?”
Viviane looked very sad. “She is not fit. She sees, under the mantle of the Goddess, only power, not the unending sacrifice and suffering. And so that path is not for her.”
“It does not seem to me that you have suffered,” Igraine said.
“You know nothing about it. You did not choose to walk that path either. I, who have given my life to it, say still it would be simpler to live the life of a peasant woman, beast of burden and brood mare in season. You see me robed and crowned as the Goddess, triumphant beside her cauldron; you do not see the darkness of the cave or the depths of the great sea ... . You are not called to it, dear child, and you should thank the Goddess that your destiny is laid elsewhere.”[189] (p.21)

V40 - Viviane had bent over Morgaine, her face tender, stroking the little girl's silky-dark hair.
“Ah, Igraine, you cannot know how I envy you – all my life I have so longed for a daughter. Morgause was like my own to me, the Goddess knows, but always as alien to me as if she had been born of a stranger, not my own mother.... I longed for a daughter into whose hands I could resign my office.” She sighed. “But I bore only one girl-child, who died, and my sons

---

[187] - O rei Arthur mandou erigir este túmulo para sua parenta e benfeitora, a Senhora do Lago, morta por traição na corte de Camelot, não posso ver a data mas foi há muito tempo.
- Ela deve ter sido uma mulher muito santa - disse outra moça -, pois Arthur, dizem, foi o melhor e o mais cristão de todos os reis. Ele jamais enterraria uma mulher aqui, a menos que fosse uma santa!
Morgana sorriu; elas a faziam lembrar as donzelas da Casa das Moças.
- Eu não a chamaria de santa embora a amasse. Em seu tempo, havia quem a chamasse de feiticeira perversa. - O rei Arthur nunca enterraria uma feiticeira perversa entre as pessoas santas - afirmou a moça. - E quanto a feitiçaria... bem, há padres ignorantes e gente ignorante, que estavam sempre prontos a acusar uma mulher de bruxaria se ela fosse apenas um pouco mais sábia do que eles também! (p.274; v.4)

[188] Tomou Morgana nos braços, acalentando-a com as mãos experientes de mulher acostumada com crianças. (p.21, v.1)

[189] - Então, por que não ficou com ela em Avalon, preparando-a para ser sacerdotisa, depois de você?
- Ela não serve - explicou-lhe Viviane, com um ar muito triste. - Só vê, sob o manto de Deusa, o poder, e não o sacrifício e o sofrimento intermináveis. Portanto, esse não é um caminho para ela.
- Não me parece que você tenha sofrido - arriscou Igraine.
- Você nada sabe. Você tampouco escolheu esse caminho. Eu, que a ele dediquei toda a minha vida, ainda digo que seria mais simples viver como uma camponesa, besta de carga e égua parideira. Você me vê vestida e coroada de Deusa, triunfante ao lado do seu caldeirão, mas não vê a escuridão da caverna e as profundezas do grande mar... Você não é chamada a vê-los, minha querida, e deve agradecer à Deusa que seu destino esteja em outro lugar. (p.34, v.1)

are gone from me." She shuddered. "Well, this is my destiny, which I shall try to obey as you do yours."[190] (p. 21-22)

V41 – "Will you go to Londinium for the choosing of this High King, Viviane?"
The priestess shook her head. "I go to the land of another king, who does not yet know that he must fight at the side of Uther. Ban of Armorica, in Less Britain, is being made High King of his land, and in token, his Druids have told him that he must make the Great Rite. I am sent to officiate in the Sacred Marriage."[191] (p. 22)

V42 - "[…] No woman knows, when she lies down to childbirth, whether her life will not be demanded of her at the hands of the Goddess. I too have lain bound and helpless, with the knife at my throat, knowing that if death took me, my blood would redeem the land ... ." Her voice trembled into silence; Igraine, too, was silent, in awe.[192] (p. 23)

V43 – "Test me." Her gaze was unflinching. This time he did not lower his eyes from her; he was angry enough to meet her stare equally, and she thought, *Goddess! Had I been ten years younger, how this man and I could have ruled!* In all her life she had known but one or two men who were her equal in strength; but Uther was an antagonist worthy of her steel. And he would need to be, to keep this kingdom together until the predestined king should grow to manhood. Even for Morgaine she could not endanger that. But she thought she could make him see reason.[193] (p. 128)

V44 - Viviane paid no attention. She stood in the prow of the boat, breathing deeply, summoning her strength for the magical act she was about to perform; for a moment she wondered if she still had the strength for it. *I am old*, she thought with momentary panic, *yet I must live until Morgaine and her brother are grown. The peace of all this land depends on what I can do to safeguard them!*
She cut off the thought; doubt was fatal.[194] (p. 130-131)

---

[190] Viviane curvara-se sobre Morgana, tendo no rosto uma expressão terna enquanto acariciava os cabelos sedosos e negros da menina.
- Ah, Igraine, você não imagina como a invejo. Toda a minha vida desejei ter uma filha. Morgause era como se fosse minha, a Deusa o sabe, mas foi sempre tão distante como se tivesse nascido de uma estranha, não de minha própria mãe... Desejei uma filha em cujas mãos eu pudesse depositar meu cargo. – Deu um suspiro. - Mas só tive uma filha, que morreu, e meus filhos se separaram de mim. - Sacudiu os ombros. - Bem, meu destino é esse, e tentarei cumpri-lo, como você cumpre o seu. (p. 34, v.1)

[191] - Você irá a Londinium para a escolha desse Grande Rei, Viviane?
A sacerdotisa sacudiu a cabeça:
- Vou ao país de outro rei, que ainda não sabe que deverá lutar ao lado de Uther. Ban de Armórica, na Bretanha Menor, está sendo feito Grande Rei de sua terra, e como penhor, seus druidas disseram-lhe que ele terá de cumprir comigo o Grande Ritual. Devo oficiar o Sagrado Matrimônio. (p.35, v.1)

[192] Nenhuma mulher, ao dar à luz, sabe se sua vida não será exigida pela Deusa. Também eu me vi nessa situação, atada e impotente, com a faca no pescoço, sabendo que, se a morte me levasse, meu sangue redimiria a terra... Sua voz tremeu, e fez-se silêncio. Também Igraine ficou em silêncio, num respeito temeroso. (p.35, v.1)

[193] - Obrigue-me a isso, e eu o farei. - O olhar de Viviane foi firme, e desta vez Uther não desviou o seu: estava bastante irritado para enfrentá-la, e ela pensou *Deusa! Se eu fosse dez anos mais moça, como eu e este homem poderíamos ter governado!* Em toda a sua vida, conhecera apenas um ou dois homens que lhe eram iguais em força, mas Uther era um antagonista digno dela. E precisava ser, para manter o reino unido até que o rei predestinado se tornasse homem. E nem mesmo em favor de Morgana ela poderia criar algum risco para esse destino. Viviane achou, porém, que poderia convencer Uther. (p. 142, v.1)

[194] Viviane não prestou atenção. Estava na proa, respirando profundamente, reunindo suas forças para o ato mágico que teria de realizar. Por um momento, duvidou se ainda teria forças para isso. *Estou velha*, pensou num pânico momentâneo, *mas devo viver até que Morgana e seu irmão cresçam. A paz de toda esta terra depende do que eu possa fazer para protegê-los!*
Afastou tais pensamentos, pois a dúvida era fatal. (p.145, v.1)

V45 – “Be sure I have never found any man who meant more to me than necessity, or duty, or a night's pleasure,” she said. “And only once, I think, any man save yourself who came near to matching me in strength –” She laughed. “Though, had I been ten years younger – how, think you, would I have befitted the throne as the High King's queen, and my son the throne?”[195] (p.161)

V46 – “And who would have ruled Avalon in those years, had you chosen a crown in the Christian lands outside?”
“If I had ruled them at Uther's side,” she said, “they would not have been Christian lands. I thought Igraine would have power over him, and use it for Avalon ... .”[196] (p. 161)

V47 – “To me, Viviane, even you are a little girl at times – that same little girl who used to climb on my knee and touch the strings of my harp.”
“And now I can hardly play. My fingers lose their suppleness with the years,” Viviane said.
He shook his head. “Ah, no, my dear,” he said, holding out his own thin, gnarled old fingers. “Next to this, your hands are young, yet daily I speak to my harp with them, and you could have done so as well. Your hands chose to wield power, not song.”
“And what would have become of Britain if I had not?” she flared at him.
“Viviane,” he said, with a touch of sternness, “I did not censure you. I merely spoke the thing which is.”[197] (p.162)

V48 – ‘That must be as the Goddess wills,” said the Merlin sternly. “See you mistake not your own will for hers.”
Viviane covered her face with her hands. “If he fails – if he fails it will all have been for nothing,” she said wildly, “– all that I have done to Igraine, all I have done to all those I love. Father, have you foreseen that it will fail?”[198] (p. 163)

V49 – “I caution you against pride, Viviane – thinking you know the best for every man and woman living. You have ruled well in Avalon –”
“But I am old,” she said, raising her face, and she could see the pity in his eyes, “and one day soon ...”[199] (p.164)

---

[195] - Tenha certeza de que jamais conheci um homem que significasse para mim outra coisa que não a necessidade, ou o dever, ou uma noite de prazer. Apenas uma vez, creio, outro homem que não você conseguiu realmente aproximar-se de mim... - Riu. - E se eu tivesse dez anos menos... teria sido digna do trono como rainha do Grande Rei, e meu filho ocuparia esse trono. (p.175-176, v.1)

[196] - E quem teria governado Avalon durante todos esses anos, se você tivesse preferido uma coroa nas terras cristãs, lá fora?
- Se eu as tivesse governado ao lado de Uther, não seriam cristãs. Acreditei que Igraine teria influência sobre ele, e que a usaria em favor de Avalon...(p. 176, v.1)

[197] - Para mim, Viviane, até mesmo você é uma menina, por vezes, a mesma menina que costumava subir nos meus joelhos e tocar as cordas de minha harpa.
- E agora, quase nem sei mais tocar. Meus dedos perdem a leveza com os anos.
- Ah, não, minha querida - disse ele, mostrando a própria mão, enrugada. - Ao lado destas, suas mãos são jovens, e mesmo assim todos os dias converso com minha harpa por meio destes dedos, e você poderia fazer o mesmo. Suas mãos, porém, escolheram o poder, não a música.
- E o que teria acontecido à Bretanha, se eu não tivesse feito essa escolha? - respondeu Viviane, prontamente.
- Viviane - disse ele, e sua voz era terna -, não a estou censurando. Apenas falei a verdade. (p.177, v.1)

[198] - Tudo será como prouver à Deusa - respondeu Merlim com decisão. – Não confunda seus desejos com os dela, Viviane.
Ela cobriu o rosto com as mãos:
- Se ele falhar... se ele falhar, tudo terá sido inútil - disse, desesperada -...tudo o que fiz a todos os que amo. Pai, o senhor previu que ele falharia? (p.178, v.1)

V50 - *What I envy her is the love she has known ... . I have no daughters, my sons are strangers and alien to me ... . I have never loved, she thought. Nor have I known what it is to be loved. Fear, awe, reverence ... these have been given me. Never love. And there are times when I think I would give it all for one look from any human being such as Uther gave Igraine at their wedding.*[200] (p.165)

V51 - Most of that day she kept her bed, lying with closed eyes, and wondering if she was, after all, what Morgaine thought her – drunk with power, believing that all things were at her command to play with as she thought good.
What I have done, she thought, *I have done to save this land and its people from rapine and destruction, a reversion to barbarism, a sacking greater than Rome suffered from of the Goths*. She longed to send for Morgaine, hungering for their old closeness. If indeed the girl came to hate her, it would be the heaviest price she would ever pay for anything she had done. Morgaine was the one human being she had ever wholly loved. *She is the daughter I owed the Goddess. But, done is done and cannot be called back. The royal line of Avalon must not be contaminated by commoner blood.* She thought of Morgaine with a sorrowful hope that one day the young woman would understand; but whether or no, Viviane knew she had done what she must, no more.[201] (p.191-192)

V52 - *…since I always wore the dark robes of the Great Mother in her guise as wisewoman), I did not undeceive them. And indeed, toward the end of Arthur's reign it would have been dangerous to do so, and I bowed my head to expediency as my great mistress would never have done: Viviane, Lady of the Lake, once Arthur's greatest friend, save for myself, and then his darkest enemy – again, save for myself.*[202] (p. x)

V53 - *She has us all in her hand. How can she have such power over us all?*[203] (p. 10)

---

[199] Faço-lhe uma advertência contra o orgulho, Viviane - você pensa que sabe o que é melhor para todo homem e toda mulher vivos. Você governou bem em Avalon...
- Mas estou velha - atalhou ela, levantando o rosto e vendo a piedade nos olhos de Merlim -, e qualquer dia destes... (p.178-179, v.1)

[200] O que invejo nela é o amor que conheceu... Não tenho filhas, meus filhos são estranhos para mim... Nunca amei, pensou. Nem sei o que é ser amada. Medo, respeito, reverência... isso me foi dado. Amor, nunca. E há momentos em que penso que daria tudo por um olhar humano como o que Uther lançou sobre Igraine em seu casamento. (p.180, v.1)

[201] Passou a maior parte do dia na cama, deitada de olhos fechados e pensando se, afinal de contas, realmente Morgana teria razão - se, embriagada pelo poder, acreditava que todas as coisas estavam às suas ordens, para com elas jogar como lhe parecesse melhor.
O que fiz, pensou, *foi feito para salvar esta terra e seu povo da rapina e da destruição, do retorno à barbárie, de um saque maior que o de Roma nas mãos dos godos*.
Tinha vontade de mandar chamar a moça, ansiosa que estava por sua antiga proximidade. Se realmente ela passasse a odiá-la, seria o maior preço que teria pago por qualquer de suas decisões. Morgana, o único ser humano que amara integralmente. *Ela é a filha que eu devia à Deusa. Mas o que está feito não pode ser des feito. A linhagem real de Avalon não deve ser contaminada pelo sangue plebeu*. Pensou em Morgana com a dolorosa esperança de que, algum dia, a jovem compreenderia; mas quer compreendesse ou não, Viviane sabia ter feito apenas o que era preciso fazer. (p.206-207, v.1)

[202] *...(pois sempre usei as roupas negras da Grande Mãe em seu disfarce de maga), não os desiludi. E na verdade, ao final do reinado de Artur, teria sido perigoso agir assim, e inclinei a cabeça à conveniência como nunca teria feito a minha grande senhora, Viviane Senhora do Lago, que depois de mim foi a maior amiga de Artur, para se transformar mais tarde em sua maior inimiga, também depois de mim.* (p.10, v.1)

[203] *Ela nos tem a todos na sua mão. Como pode exercer esse poder sobre nós?* (p.23, v.1)

V54 – "*Silence!"* Viviane's voice, like the loud clang of a great bell, shocked Igraine's words silent. "I command you, Igraine, swear no oath lest you be forever forsworn!"[204] (p. 17)

V55 - Morgaine had begun to fret in the Lady's lap. Viviane crooned softly to her, stroking her hair, and she quieted, but Igraine rose and took her child, angry and jealous at Viviane's almost magical power to quiet the girl. In her arms Morgaine felt strange, alien, as if the time she had spent in Viviane's arms had changed her, tainted her, made her somehow less Igraine's own. Igraine felt tears burning her eyes. Morgaine was all she had, and now she, too, was being cut off from her; Morgaine was falling victim, like everyone else, to Viviane's charm, that charm which could make everyone into a helpless pawn of her will. [205] (p. 18)

V56 - But Igraine saw the glance Viviane exchanged with the Merlin, and she could read it as clearly as words: *Leave it for now, I will manage her, as I have always done*.[206] (p. 19)

V57 – "Do you think I will let you plot against my child's life as you have plotted against mine?" [207] (p.18)

V58 - Viviane's eyes blazed; she stepped one step forward, and for a moment Igraine believed the priestess would strike her in the face. "How do you dare!" Viviane said, and though her voice was soft, it seemed to raise echoes through the entire room, so that Morgaine, half asleep beneath Igraine's woolen plaid, sat up and cried out in sudden fright.[208] (p. 20)

V59 - Igraine felt as if the walls of a trap were closing around her. "If you make so much of this, why do you not do this thing yourself? If there is so much power to be gained as the wife of Britain's war duke and High King, why do you not seek to attract Uther with your charms, and bear this ordained king yourself?"
To her surprise, Viviane hesitated for a long time before saying, "Do you think I had not thought of that?"[209] (p. 20-21)

V60 - *My own mother chose what lovers she would, to father her children, and she was a great priestess of the Holy Isle. Viviane has done the same.*[210] (p.41)

---

[204] – Silêncio! – a voz de Viviane, como o som estrondoso de um grande sino, calou-lhe as palavras. – Ordeno-lhe, Igraine, não fazer qualquer juramento, pois do contrário será para sempre perjura! (p.30, v.1)

[205] Viviane cantarolou suavemente, afagando-lhe os cabelos, e a menina tranquilizou-se, mas Igraine ergueu-se e tomou-a nos braços, irritada e com ciúmes do poder quase mágico que Viviane tinha de acalmá-la. Morgana pareceu-lhe estranha, diferente, como se os momentos passados no colo de Viviane a tivessem modificado, transformado, tornando-a menos sua. Igraine sentiu que as lágrimas lhe queimavam os olhos. Morgana era tudo o que tinha, e agora também estava sendo tomada dela; a filha, como todos, estava sendo vítima do encanto de Viviane, aquele encanto que transformava as pessoas em joguetes impotentes da sua vontade. (p.30, v.1)

[206] Igraine viu o olhar trocado entre Viviane e Merlim, e pôde lê-lo tão claramente como se estivesse escrito em palavras*: Deixemos isso por agora, eu conseguirei dobrá-la, como sempre fiz*. (p.31, v.1)

[207] - Você pensa que deixarei que brinque com a vida de minha filha como brincou com a minha? (p.30, v.1)

[208] Com os olhos faiscando, sua irmã deu um passo à frente, e por um instante Igraine acreditou que a sacerdotisa iria esbofeteá-la.
- Como ousa? - interrompeu Viviane imediatamente, e embora sua voz fosse baixa, parecia ecoar por todo o aposento; Morgana, semi-adormecida sob a manta de lã, sentou-se e gritou, tomada de súbito medo. (p.32, v.1)

[209] Igraine sentiu que uma armadilha fechava-se à sua volta.
- Se você atribuiu tanta importância a isso, por que não desempenha pessoalmente tal papel? Se está em jogo um poder tão grande quanto o de ser mulher do duque de guerra e Grande Rei da Bretanha, por que não tenta atrair Uther com os seus encantos, e dar você mesma à luz esse rei predestinado?
Para surpresa de Igraine, Viviane hesitou muito antes de responder:
- E você crê que não pensei nisso? (p.33, v.1)

V61 - “Do you truly think that women know nothing of state matters?” she asked. “My sister Viviane, like my mother before her, is the Lady of Avalon. King Leodegranz, and other kings, came often to consult with her about the fate of Britain – ”
Uther said, smiling, “Perhaps I should consult with her on the best way to bring Leodegranz, and Ban of Less Britain, into my fellowship. For if they listen to her bidding, then all I must do is win her confidence. Tell me, is the Lady married, and is she handsome?”
Igraine giggled. “She is priestess, and priestesses of the Great Mother may not marry, nor make alliance with any mortal man. They belong to the Gods alone.”[211] (p.45)

V62 - [Igraine] stiffened, frightened of what she had done – was she walking on her own feet into the trap Viviane and the Merlin had set for her?[212] (p. 45)

V63 - *Was your mother, and Igraine's, a queen, then?” For she was robed as richly as Igraine, or any of the queens of the North.*
“No, Morgaine, she was not a queen, but a great priestess, the Lady of the Lake; and I am Lady of Avalon in her place. One day, perhaps, you will be a priestess too. You have the old blood, and perhaps you have the Sight.”[213] (p. 111)

V64 - Viviane could see, if she chose, with doubled Sight, for she was High Priestess of Avalon. When she chose she could see the tower they had built atop the very Tor, on the Holy Mountain of Initiation; a tower dedicated to Michael, one of their Jewish angels whose ancient function was to keep down the inferior world of demons. This struck Viviane as a blasphemy, even now, but she comforted herself with the thought that it was not in her world at all; if the narrow-minded Christians wished to think of the great old Gods as demons, the Christians would be the poorer for it. The Goddess lived, whatever the Christians thought of her.[214] (p. 128)

V65 – “How do you know?” demanded the priest.
“Because I am trained in healing, how do you think?”

---

[210] Minha mãe escolheu os amantes que quis para pais de seus filhos, e era uma grande sacerdotisa da Ilha Sagrada. Viviane fez o mesmo. (p. 55, v.1)

[211] - O senhor realmente acredita que as mulheres nada saibam sobre questões de Estado? Minha irmã Viviane, como minha mãe, antes dela, é a Senhora de Avalon. O rei Leodegranz e outros reis consultam-na com freqüência sobre o destino da Bretanha...
- Talvez eu deva consultá-la sobre a maneira de estabelecer amizade com Leodegranz e com Ban da Bretanha Menor - sorriu ele. - Se eles ouvem os conselhos de sua irmã, então tudo o que tenho a fazer é conquistar-lhe a confiança. Diga-me, ela é casada, e é bonita?
- Ela é sacerdotisa, e as sacerdotisas da Grande Mãe não podem se casar, nem celebrar aliança com nenhum homem mortal - respondeu Igraine, rindo. - Elas pertencem apenas aos Deuses. (p.58-59, v.1)

[212] Contraiu-se, temerosa do que fizera - estaria caminhando voluntariamente para a armadilha que Viviane e Merlim lhe haviam preparado?

[213] *- Então sua mãe, e de Igraine, era uma rainha? - foi a pergunta que fiz, pois Viviane estava tão ricamente vestida quanto Igraine, ou qualquer das rainhas do norte.*
- Não, Morgana, ela não era rainha, mas uma grande sacerdotisa, a Senhora do Lago; e eu sou a Senhora de Avalon, substituindo-a. Algum dia você talvez venha a ser também uma sacerdatisa, pois tem o velho sangue, e talvez seja dotada com o dom da Visão. (p. 126, v.1)

[214] Viviane podia ver, se quisesse, com Visão dupla, pois era grã-sacerdotisa de Avalon. Se desejasse, poderia ver a torre que haviam construído no alto do próprio Tor, sobre o Monte Sagrado da Iniciação, torre dedicada a Miguel, um dos anjos judeus cuja antiga função era conter os demônios do mundo inferior. Isso parecia a Viviane uma blasfêmia, ainda agora, mas consolava-se pensando que a torre não ficava no seu mundo; se os cristãos, de mentalidade acanhada, quisessem considerar os grandes Deuses antigos como demônios, estariam se privando de muita coisa. A Deusa vivia, não importando o que os cristãos pensassem dela. (p.128, v.1)

"Are you not a sorceress from the Island of Witches?"
Viviane laughed softly. "By no means, Father. I am a woman who, like yourself, has spent her life in the study of holy things, and God has seen fit to give me skill at healing." She could, she reflected, turn their own jargon against them; she knew, if he did not, that the God they both worshipped was greater and less bigoted than any priesthood.[215] (p.118)

V66 – "I have no such charms," Viviane said, honestly pitying him. "I am not the Great Goddess, to give or withhold children from you, and I would not if I could. I cannot meddle with what the fates have decreed. Does not your own priest say as much to you?"[216] (p.125)

V67 – "Do I seem evil to you, Uther? Or does the Merlin?" She looked straight into his eyes and Uther let his gaze fall.
"No, of course not."
"Then why will you not entrust Igraine's son to his wisdom and mine, Uther?"
"Because I too distrust the magic of Avalon," said Uther at last.[217] (p. 126-127)

V68 – "You are wise," [Uther] said, then raised his head and stared at her with unflinching hatred. "I wish you were a foolish woman I could despise, damn you!"
"If your priests are right," said Viviane calmly, "I am already thoroughly damned and you may save your breath."[218] (p. 129)

V69 - [The priestesses] bent before Viviane in silent respect and she raised her hand in a gesture of benediction.[219] (p. 132)

V70 - [...] Viviane held out her hand, and Morgaine took it, feeling the fingers reassuringly cool and solid.
Once again Viviane was the kinswoman she knew, yet at the same time she was the awesome figure who had brought down the mists.[220] (p.132)

---

[215] - Como sabe? - perguntou o padre.
- Porque conheço as artes da cura. O que achou que fosse?
- Não será uma feiticeira da Ilha das Bruxas?
Viviane deu uma risada abafada.
- De modo algum, padre. Sou uma mulher que, como o senhor, passou a vida no estudo de coisas sagradas, e Deus houve por bem dar-me a habilidade de tratar dos outros.
Viviane refletiu que podia usar contra eles seu próprio jargão, pois sabia, embora o padre o ignorasse, que o Deus adorado por ambos era muito maior e menos fanático do que qualquer padre.

[216] - Não disponho de tais poderes - disse Viviane com franqueza, mas ficou sinceramente penalizada. - Não sou a Grande Deusa, que dá ou nega filhos aos homens, e não o faria, se pudesse. Não posso interferir no que foi determinado pelo destino. O seu padre não diz a mesma coisa? (p. 140, v.1)

[217] - Eu lhe pareço maligna, Uther? Ou Merlim? - Olhou diretamente para os olhos dele, e o cunhado desviou o olhar.
- Não, claro que não.
- Então, por que não confiar o filho de Igraine à sabedoria dele e à minha, Uther?
- Porque também eu desconfio da magia de Avalon - admitiu Uther por fim. (p. 141, v.1)

[218] [Uther] Apoiou a cabeça nas mãos, como se o peso a suportar fosse demasiado grande. - Você é uma mulher sábia - disse, e levantou a cabeça, olhando-a com um ódio invencível. – Gostaria que fosse uma idiota a quem eu pudesse desprezar, maldita seja!
- Se seu padre estiver certo - comentou Viviane calmamente -, já estou irremediavelmente amaldiçoada; portanto, não precisa se preocupar. (p. 144, v.1)

[219] Curvaram-se ante Viviane, em manifestação silenciosa de respeito, e ela ergueu a mão numa bênção. (p.147, v.1)

[220] Viviane estendeu a mão, que Morgana pegou, sentindo os dedos tranquilizadoramente frios e sólidos.
Mais uma vez, Viviane era a tia que conhecia e, ao mesmo tempo, a figura atemorizante que fizera descer as brumas. (p.147, v.1)

V71 – “No doubt, but I have lived in a world where men do not come and go at a woman's beckoning.” She saw that his jaw was set and that the mischief was gone from his eyes. “I would rather have a loving mother than a stern Goddess whose every breath bids men live and die at her will.”[221] (p. 144)

V72 - Morgaine shrank away as she saw the white of rage sweep over Viviane's face. The priestess rose from her seat b, a small woman but given height and majesty by her fury.
“You defy the Lady of Avalon, Galahad of the Lake?”
He did not shrink before her. Morgaine, seeing him pale under the dark tanning of his skin, knew that inside the softness and grace was steel to match the Lady's own.[222] (p.146)

V73 - And suddenly Morgaine's wrath overflowed. “Are you truly acknowledging that there is anything on the face of this earth which you feel is not yours to order, Lady? I thought you believed that your will was the will of the Goddess, and all of us puppets to serve you!”[223] (p.190)

V74 - “I do not know my mother well; […] I fear her as much as I love her. But I can tell you she is no evil woman. She brought my lord Arthur to the throne, and gave him his sword to stand against the Saxons – does that sound so evil to you? As for her magic, it is only the ignorant among them who say she is a sorceress. I think it well that a woman should be wise.” (p. 255)[224]

V75 - “When I was but a lad,” Balan said […] “I thought ill of the Lady – of Viviane – that she did not love me as it was fit for a mother to do. But I think better of it now. As a priestess, she could not have had the leisure to rear a son. And so she gave me into the hands of one who had no other work than that, […]. […] And too,” Balan said seriously, “when Viviane gave me up to Dame Priscilla for fostering, she put me into a household where I would come to know the true God and Christ. It seems to me strange, that if I had dwelt in Avalon with my own kin, I should be a heathen, even as Lancelot is…”[225] (p.311)

---

[221] - Sem dúvida, mas eu vivi num mundo em que os homens não costumam obedecer às ordens de uma mulher. - Morgana notou-lhe o queixo firme, e percebeu que a malícia desaparecera de seus olhos. - Eu preferia que minha mãe fosse uma terna mulher, e não a Deusa rigorosa que exige que os homens vivam e morram segundo sua vontade. (p. 159, v.1)

[222] Morgana encolheu-se, ao ver a sombra da raiva passar pelo rosto de Viviane. A sacerdotisa levantou-se, uma mulher pequena, a quem a fúria dava altura e majestade.
- Você desafia a Senhora de Avalon, Galahad do Lago?
Ele não se atemorizou. Morgana, vendo-o empalidecer, compreendeu que, por baixo de sua suavidade e graça, havia um esteio de aço capaz de enfrentar a força da própria Senhora. (p. 161, v.1)

[223] De repente, Morgana extravasou seu ressentimento:
- Estará realmente admitindo que existe alguma coisa na face da terra que não lhe compete ordenar, senhora? Pensei que acreditava ser sua vontade a vontade da Deusa, e que todos nós fôssemos títeres a seu serviço! (p.205, v.1)

[224] - Não é verdade, não conheço bem a minha mãe.[...] Tenho tanto medo quanto amor por ela. Mas posso assegurar-lhe que não é uma mulher malvada. Ela levou o meu senhor Artur ao trono, e deu-lhe sua espada para lutar contra os saxões. Isso lhe parece algo mau? Quanto à sua magia, só os ignorantes a consideram uma feiticeira. É bom que a mulher seja sábia. (p.32; v.2)

[225] - Quando eu era apenas um menino – contou Balam, [...] – eu tive raiva da Senhora, de Viviane, porque não me amava como devia, sendo minha mãe. Mas, agora, creio que compreendo melhor as coisas. Como sacerdotisa ela não tinha tempo para criar um filho. E por isso confiou-me a quem só fazia isso, [...]. [...] E ainda – continuou Balan, com uma expressão séria -, quando Viviane entregou-me á Senhora Priscila para que me criasse, colocou-me numa família onde eu viria a conhecer o verdadeira Deus, e o Cristo. Parece-me estranho que se eu tivesse ficado em Avalon com meus parentes, seria um pagão, tal como Lancelote... (p.100; v.2)

V76 - Viviane thanked the man, trying not to sound too grateful as she felt. She could not betray weakness before her escort.[226] (p.336)

V77 - "She is at ease for a moment now, but I can do little more, save to put an end to her suffering. I think this is what she wishes"
[…]
"It is time, then, that she should go in peace," Viviane said quietly, "but I wanted you to know that whtever I do, it is by her own will – "
"Lady," Gawan replied, "I have trusted you always, and my wife loves you and trusts you. I ask no more. If her sufferings end here, I know she will bless you."[227] (p.340)

V78 - But Balin jerked up his head and stared at Viviane. "So you used your sorcery tricks to cure her when it was honor to your evil fiend-Goddess," he shouted, "and now when you can get no more good of it you will let her die – "
[…]
"Judas!" he shouted. "You too betrayed with a kiss –" […] "What have you done? Murderess! Foul murderess! Father! Father, here's murder and evil sorcery –!"[228] (p.342)

V79 - […] and after a little time she said she should go and help with the laying-out. But when she went into the chamber, she saw that the women were all in awe of her, and a priest had come, too, from the village.[229] (p.345-346)

V80 - [Viviane] knew herself reluctant to set aside her own position of authority, yet if she could lay it into Morgana's hands, she would do so without regrets.[230] (p.349)

V81 - *After all*, [Gwenhyfar] told herself, *Morgause is accepted as one of Lot's councilors, and Viviane never stinted to speak of matters of state!*[231] (p.379)

V82 - And the Lady said, her voice suddenly filling the courtyard […].[232] (p.465)

V83 - *Viviane had planned this, she had used me as she had used Igraine!*[233] (p.475)

---

[226] Viviane agradeceu ao homem, procurando não deixar transparecer a satisfação que sentia. Não podia demonstrar fraqueza aos seus acompanhantes. (p. 131; v.2)

[227] - Ela está tranqüila agora, mas não posso fazer mais nada, exceto acabar com o seu sofrimento. Creio que é esse o seu desejo.
[...]
- É chegado, portanto, o momento de que se vá em paz – disse Viviane, suavemente. Mas quero que saiba que tudo o que eu fizer estará de acordo com a vontade dela.
- Viviane – respondeu Gawan –, sempre a amamos profundamente e confiamos em você. Se os seus sofrimentos terminarem aqui, seique ela a abençoará. (p.134-135; v.2)

[228] - Então a Senhora usou a sua feitiçaria para curá-la, quando interessava a sua Deusa maligna – gritou –, e agora, quando já não pode fazer mais nada por ela, quer deixá-la morrer...
[...]
- Judas! – gritou. A Senhora também traiu com um beijo... [...] – O que fez? Assassina! Maldita assassina! Pai, pai! É um crime e uma feitiçaria... (p.137; v.2)

[229] Pouco depois levantou-se para ajudar a preparar a morta. Quando passou ao quarto desta, percebeu, porém, que as mulheres todas a temiam, e que lá também estava um padre, da aldeia. (p.141)

[230] Sabia que relutava em abrir mão de sua posição de autoridade, mas se pudesse transferi-la para as mãos de Morgana, deixaria o posto com saudades. (p.145; v.2)

[231] *Afinal de contas*, pensou [Gwenhyfar], *Morgause é ouvida como conselheira de Lot, e Viviane nunca hesitou em falar de assuntos de Estado!*

[232] [...] – e sua voz encheu todo o pátio. (p.19; v.3)

V84 – “Viviane,” she cried out, and then stopped, afraid to throw herself into her kinswoman's arms; instead she knelt on the dusty ground and bent her head.
The soft, familiar voice, unchanged, just as she had heard it in dreams, said gently, “Morgaine, my darling child, it is you! How I have longed to meet with you all these years. Come, come, darling, you need not ever kneel to me.”[234] (p.491)

V85 - The old pain clutched at her heart – so Viviane had gotten what she wanted of her, after all: a son of the doubled royal lines, for Avalon.[235] (p.492)

V86 - It seemed that Viviane read her thoughts, for she said, “Nay, Morgaine, but a time might come when some secret knowledge might give me a weapon to force Arthur to his sworn duty. One hold, indeed, I have over him, though for your sake, child, I would not use it before his court.”[236] (p. 492)

V87 - “We set him on Uther's throne, we can bring him down if we must, and all the more readily if there is one of the old royal line of Avalon, a son of the Goddess, to take his place. Arthur is a good king, I would be reluctant to make such threats; but if I must, I will – the Goddess orders my actions.”[237] (p.492)

V88 - Arthur looked at her for a moment, in surprise, then recognized her and gestured her to come forward.
“Lady of Avalon, it is long since you honored this court with your presence. Come sit beside me, kinswoman, and tell me how I may best serve you.”
“By showing honor to Avalon, as you are sworn to do,” said Viviane. Her voice was very clear and low, but, the trained voice of a priestess, it could be heard to the farthest comers of the hall. “My king, I bid you look now on that sword you bear, and think on those who laid it in your hand, and what you swore –”
In later years when all that had befallen that day was talked of far and wide, no two of the hundreds in that hall could agree on what had happened first. Morgaine saw Balin rise in his place and rush forward, she saw a hand snatch up the great axe Meleagrant had left leaning against the throne, then there was a scuffle and a cry, and she heard her own scream as the great axe came whirling down. But she did not see the blow, only Viviane's white hair suddenly red with blood as she crumpled and fell without even a cry.
[…]
In that last instant Viviane had seized her own small sickle knife. Her hand lay on it now, stained with her own blood

---

[233] *Viviane tinha planejado isso, e me usou como havia usado Igraine!* (p.29; v.3)
[234] - Viviane! - gritou, e depois parou, receosa de lançar-se aos braços de sua tia. Em lugar disso, ajoelhou-se no chão poeirento e inclinou a cabeça. A voz doce e familiar, inalterada, tal como a havia ouvido em sonhos, disse gentilmente:
- Morgana, minha filha querida, é você! Como ansiei por encontrá-la durante todos esses anos! Vamos, vamos, minha cara, você nunca precisa ajoelhar-se diante de mim. (p.46; v.3)
[235] Sentiu no coração a velha dor: então Viviane havia, afinal de contas, conseguido o que queria, um filho de duas linhagens reais, para Avalon. (p.47; v.3)
[236] [...]Viviane pareceu ler seus pensamentos, pois disse:
- Não, Morgana, mas poderá haver um momento em que, se eu conhecesse algum segredo de Artur, poderia forçá-lo a cumprir o que jurou fazer. Eu tenho uma arma dessas, realmente, mas para proteger você, não a usarei à frente da corte. (p.47; v.3)
[237] Nós, que o colocamos no trono de Uther, podemos derrubá-lo, se necessário, e com mais facilidade ainda se houver alguém da velha linhagem real de Avalon, um filho da Deusa, para tomar o lugar dele. Artur é um bom rei, mas, se for preciso, eu farei isso - a Deusa é quem comanda meus atos. (p.48; v.3)

[…]
"Murder, you say?" Balin said in his thick, harsh voice. "Yes, she was the most foul murderess in this kingdom, she deserved death twice over – I have rid your kingdom of a wicked and evil sorceress, my king!"
Arthur looked more angry than grieved. "The Lady of the Lake was my friend and my benefactor! How dare you speak so of my kinswoman, she who helped to set me on my throne?"
[…]
'And she murdered my mother, I tell you she murdered her by her evil sorceries –" His face worked; the big man was weeping like a child. "She murdered my mother, I tell you, and I have avenged her as a knight should do!"[238] (p.498-499)

V89 – "Sacrificed! Yes, sacrificed to God, as God shall strike down all these evil sorceresses and their Gods!" cried Balin in a frenzy. "Let me have that one too, my lord Arthur, purge this court of all their evil wizard line –"[239] (p.500)

V90 – "My lord King," Balin howled, "I beg you, let me strike down all these wizards and sorcerers in the name of the Christ who hates them all –"[240] (p.500)

V91 - "[…] *And if this is Arthur's will, only the Lady of the Lake, - and, forgive me, my dear, that I say it, but there is now no Lady in Avalon – could speak out against what I say.*[,,,]"
"She came to reprove Arthur that he had forsaken Avalon!" I cried in despair. "She died with her mission unfinished and now you would have it that she should lie in Christian ground within the sound of church bells, so that they should triumph over her in death as in life?"[241] (p.503)

---

[238] Artur olhou-a, surpreso, por um momento. Depois, reconhecendo-a, fez um gesto para que se aproximasse.
- Senhora de Avalon, há muito tempo que não honrava esta corte com sua presença. Venha sentar-se ao meu lado, tia, e dizer-me como lhe posso ser útil.
- Honrando Avalon, como jurou fazer - pediu Viviane. Sua voz era muito clara e baixa, mas, como a voz treinada de uma sacerdotisa, podia ser ouvida em todo o salão. - Meu rei, peço-vos que olheis agora para a espada que trazeis e que penseis naqueles que a colocaram em vossa mão, e aos quais jurastes...
Anos depois, quando tudo o que aconteceu naquele dia era comentado e narrado, não havia duas pessoas, das duzentas que estavam presentes ali, que pudessem concordar quanto ao que havia acontecido primeiro. Morgana viu Balim levantar-se de onde estava sentado e correr para perto do trono, viu a mão que se estendeu para agarrar o grande machado deixado por Meleagrant, depois houve uma confusão, um grito, e ela ouviu-se gritando, quando o grande machado foi erguido no ar e caiu pesadamente. Mas não viu o golpe, apenas o cabelo branco de Viviane tingir-se subitamente de sangue, enquanto ela desabava no chão sem soltar sequer um suspiro.
[...]
- Assassinato? - gritou Balim numa voz áspera. - Sim, ela era a mais sinistra das assassinas deste reino, merecia ser morta duas vezes... Livrei seu reino de uma feiticeira maligna, meu rei!
Artur parecia dominado mais pela raiva do que pelo sofrimento.
- A Senhora do Lago era minha amiga e minha benfeitora! Como ousa falar de minha tia nesses termos, dela que me ajudou a conquistar o trono?
[...]
- E ela matou minha mãe, digo a todos que matou minha mãe com suas feitiçarias malignas - seu rosto contorceu-se, e ele começou a chorar como uma criança. - Ela matou minha mãe, e eu vinguei essa morte, como um cavaleiro deve fazer! (p.54-55; v.3)

[239] - Sacrifício! Sim, um sacrifício a Deus, tal como Deus dizimará todas essas feiticeiras malignas e seus deuses! - gritou Balim, como louco. - Deixe-me acabar também com esta outra, meu senhor, limpar a corte de todas estas feiticeiras malignas. (p.55; v.3)

[240] - Senhor meu rei - gritou ainda Balim -, deixe-me acabar com todas essas feiticeiras e esses magos, em nome do Cristo que os odeia a todos...

[241] [...] *E se esta é a vontade de Artur, só a Senhora do Lago poderia opor-se ao que digo... e perdoe-me, minha querida, dizer-lhe isso, mas não há agora uma Senhora do Lago em Avalon.*[...]

V92 - Viviane had never scrupled to meddle with the lives of others, when it meant the good of Avalon or of the kingdom. Nor should she.[242] (p.534)

V93 - Viviane had been just as ruthless as this, she had not scrupled to send a brother to the bed of his own sister ... . Morgaine worried the memory painfully, like a sore tooth.[243] (p.536)

V94 – "Lady," said Kevin gently, "Viviane was such a priestess as comes not into this world more than once in many hundreds of years, even in Avalon. And her reign was long – she ruled here for nine-and-thirty years, and very few of us can remember before her time. Any priestess who must follow in her steps would feel herself less in comparison […]."[244] (p.593)

V95 - Morgause thought, *Viviane was even so, she could charm any man alive to do her will, and any woman either ... Igraine went pliant at her bidding to wed with Gorlois and later to seduce Uther ... and I to Lot's bed ... and now Niniane has done what Morgaine wished.*[245] (p.649)

Fragmentos de discurso relacionados a Morgana

M1 – *In my time I have been called many things: sister, lover, priestess, wise-woman, queen. Now in truth I have come to be wise-woman, and a time may come when these things may need to be known.*[246] (p. ix)

M2 - *In spite of the tales that are told, I never knew much about their priests and never wore the black of one of their slave-nuns. If those at Arthur's court at Camelot chose to think me so when I came there (since I always wore the dark robes of the Great Mother in her guise as wisewoman), I did not undeceive them.*[247] (p. ix-x)

M3 - *But this is my truth; I who am Morgaine tell you these things, Morgaine who was in later days called Morgan le Fay*.[248] (p. xi)

- Ela veio censurar Artur por ter esquecido Avalon! - exclamei, desesperada. - Ela morreu sem concluir sua missão, e agora você quer que seja enterrada em terra cristã, ao som dos sinos, para que triunfem sobre ela na morte, como triunfaram na vida? (p.59; v.3)

[242] Viviane nunca teve escrúpulos de interferir na vida de outros, quando isso representava o bem de Avalon, ou do reino. Também ela não devia ter. (p.91; v.3)

[243] Viviane tivera a mesma impiedade, não tivera escrúpulos de mandar um irmão deitar-se com a própria irmã... Essa lembrança doía barbaramente em Morgana. (p.93; v.3)

[244] - Senhora - Kevin foi amável -, Viviane foi uma sacerdotisa como só uma vez em muitas centenas de anos, mesmo em Avalon, aparece alguma. E seu reinado foi longo, durou trinta e nove anos, sendo poucos os que se lembram de tempos anteriores a ela. Qualquer sacerdotista que viesse depois dela se sentiria diminuída, em comparação. (p.152)

[245] Morgause pensou: *Viviane também era assim, podia enfeitiçar qualquer homem vivo para que fizesse sua vontade, e qualquer mulher também... Igraine foi docilmente, por ordem sua, para a cama com Gorlois e, mais tarde, seduziu Uther... E eu, para a cama de Lot... e agora Niniane fez o que Morgana queria*. (p.210; v.3)

[246] *Em vida, chamaram-me de muitas coisas: irmã, amante, sacerdotisa, maga, rainha. Na verdade, cheguei agora a ser maga, e poderá vir um tempo em que tais coisas devam ser conhecidas.*

[247] *Apesar das histórias contadas, nunca soube muito sobre seus padres e jamais usei o negro de uma de suas monjas-escravas. Se os cortesãos de Artur em Camelot fizeram de mim este juízo, quando lá fui (pois sempre usei as roupas negras da Grande Mãe em seu disfarce de maga), não os desiludi.* (p.10, v.1)

[248] *Mas esta é a minha verdade; eu, que sou Morgana, conto-vos estas coisas, Morgana, que em tempos mais recentes foi chamada Morgana, a Fada.* (p.11, v.1)

M4 - […] and she had put Morgaine into a holiday dress, dyed saffron, so that the child looked dark as a Pict. Igraine picked her up, holding her with pleasure. Small, dark, delicately made, so small-boned it was like handling a little soft bird.[249] (p. 8)

M5 - Morgaine was silent – a small, quiet, self-possessed little creature, her dark hair now long enough to plait into a little braid halfway down her shoulder blades, but so fine and straight that it slipped out into loose elf locks around her shoulders. Her eyes were dark and serious, and her eyebrows straight and level, so heavy already that they were the most definite feature of her face. *A little fairy woman*, Igraine thought, *not human at all; a pixie*. She was no larger than the shepherd girl's babe who was not yet quite two, though Morgaine was nearing four, and spoke as clearly and thoughtfully' as a great girl of eight or nine. Igraine caught up the child in her arms and hugged her.
"My little changeling!"[250] (p.77-78)

M6 - Gorlois sighed, pushing away his plate. "She grows good-looking; but she is like a fairy child, one of the folk of the hollow hills. Where came she by such blood? There is none of it among my people."
"But my mother was of the old blood," Igraine said, "and Viviane, too. I think her father must have been one of the fairy folk."[251] (p. 85)

M7 - Inside her room a fire had been built, and on a small stool before it, she saw an undersized female, dressed in a robe so dark and plain that for a moment Viviane thought it was one of the serving wenches. Then, she saw that the simple gown was of the finest stuff, the headcloth embroidered linen, and she recognized Igraine's daughter. [252] (p.119)

M8 - Morgaine was not tall; she would never be that, and in these years in Avalon she had grown as tall as she would ever be, a scant inch taller than the Lady. Her dark hair was plaited down the back of her neck and wrapped with a deerskin thong; she wore the dark-dyed blue dress and deerskin overtunic of any priestess, and the blue crescent shone darkly between her brows. Nevertheless, smooth and anonymous as she was among them, there was a glint in her eyes which answered to Viviane's cool stare, and Viviane knew from experience that, small and delicately made as she was, when she wished she could throw glamour over herself that

---

[249] [...] e Morgana, com roupas de festa, cor de açafrão, parecia tão morena quanto um picto. Igraine segurou-a, com prazer. Pequena, morena, delicada, tinha ossos tão miúdos que era como segurar um passarinho macio. (p.20, v.1)

[250] Morgana ficou calada - uma pequena criatura, calada, dona de si, com os cabelos negros bastante compridos presos numa trança que lhe chegava até as espáduas, mas tão fino e liso que se desprendia em mechas em volta dos ombros. Tinha olhos escuros e sérios, sobrancelhas retas e alinhadas, já tão carregadas que constituíam o detalhe mais marcante de seu rosto. *Uma pequena fada*, pensou Igraine, *que não é humana; um duende*. Não era maior do que a filha do pastor, que ainda não tinha dois anos, embora Morgana estivesse se aproximando dos quatro e falasse com a clareza e a ponderação de uma menina de oito ou nove anos. A mãe pegou-a nos braços e acariciou-a.
- Minha pequena fada! (p. 91-92, v.1)

[251] Gorlois suspirou, afastando o prato.
- Ela está crescendo, e ficando bonita, mas assemelha-se a uma fadinha, uma personagem da terra dos gnomos. De onde lhe teria vindo esse sangue? Não existe, entre a minha gente.
- Minha mãe pertencia ao povo antigo - disse Igraine -, e Viviane também. Creio que o pai dela deve ter sido daquela terra. (p. 99, v.1)

[252] Em seu aposento, o fogo fora aceso, e num banco em frente à lareira estava sentada uma mulher miúda, vestida numa roupa tão negra e simples que, por um momento, julgou ser uma das servas. Mas percebeu, então, que o vestido simples era do melhor tecido, o pano que lhe envolvia os cabelos era de linho bordado, e reconheceu a filha de Igraine.(p.133, v.1)

made her appear not only tall but majestic. Already she appeared ageless, and she would, Viviane knew, look much the same even when white appeared in her dark hair.
She thought, with a flicker of relief, *No, she is not beautiful*, then wondered why it should matter to her. No doubt Morgaine, like all young women, even a priestess vowed lifelong to the service of the Goddess, would prefer to be beautiful, and was intensely unhappy because she was not. She thought, with a slight curl of her lip, *When you are my age, my girl, it will not matter whether or no you are beautiful, for everyone you know will believe that you are a great beauty whenever you wish them to believe it; and when you do not, you can sit back and pretend to be a simple old woman long past such thoughts*.[253] (p. 138-139)

M9 – "It is indeed the land of the fairy folk," he said, low, "and you are Morgaine of the Fairies, as always ... but you are a woman, now, and beautiful, kinswoman."
She thought, impatient, *I am not beautiful, what he sees is the glamour of Avalon*. And something rebellious in her said, *I want him to think me beautiful – myself, not the glamour!* She set her mouth tightly and knew that she looked stern, forbidding, all priestess again.[254] (p. 143)

M10 – "Are you one of the fairy people? You have that blue sign on your forehead – " and she raised her hand and crossed herself again. "No," she said doubtfully, "you cannot be a demoness, you do not vanish when I cross myself, as the sisters say any demon must do – but you are little and ugly like the fairy people – "[255] (p.157- 158)

M11 - Morgaine saw herself as she must look to Lancelet and to the strange golden maiden – small, dark, with the barbarian blue sign on her forehead, her shift muddy to the knees, her arms immodestly bare and her feet filthy, her hair coming down. *Little and ugly like one of the fairy folk. Morgaine of the Fairies*. So they had taunted her since childhood. She felt a surge of self-hatred, of loathing for her small, dark body, her half-naked limbs, the muddy deerskin. She snatched her damp skirt off the bush and put it on, conscious suddenly of her bare limbs; she wound the filthy deerskin tunic over it. For a moment, as Lancelet looked at her, she felt

---

[253] Morgana não era alta, jamais o seria, e naqueles anos em Avalon chegara a sua altura máxima, uns poucos centímetros a mais do que a Senhora. Seu cabelo negro estava puxado para trás, trançado na nuca, e envolto numa tira de couro de veado; trajava a roupa azul-escura com a sobretúnica de pele usadas pelas sacerdotisas, e o crescente azul brilhava sombriamente entre suas sobrancelhas. Embora se mantivesse discreta e anônima, havia um brilho em seus olhos que respondia ao olhar frio de Viviane, e a Senhora do Lago sabia por experiência que, por mais frágil e delicada que fosse, quando desejava, sabia criar um encanto à sua volta que a fazia parecer não só alta mas majestosa. Já começava a aparentar uma idade indefinida, e Viviane sabia que Morgana se conservaria assim, mesmo quando os fios brancos surgissem em sua cabeleira negra.
Pensou, com um com um sentimento de alívio, *Não, ela não é bonita*, e depois imaginou que importância isso poderia ter. Sem dúvida, como todas as moças, mesmo uma sacerdotisa dedicada ao serviço perpétuo da Deusa preferiria ser bela, e sentia-se muito infeliz porque ela não o era. Pensou, com ligeira contração do lábio, *Quando você tiver a minha idade, ser bonita ou não deixará de ter importância, pois todos os que a conhecerem acreditarão que você possui grande beleza, sempre que assim o desejar; e, se não o desejar, poderá ficar discretamente em segundo plano, fingindo ser uma simples velha, para quem tais coisas já passaram*. (p.153, v.1)

[254] - É realmente a terra dos contos de fadas - comentou em voz baixa -, e você é a Morgana das Fadas, como sempre... Mas você é uma mulher, agora, e bonita, prima.
Ela pensou, com impaciência: *Não sou bonita, o que ele vê é o encantamento de Avalon*. E algo rebelde nela fê-la desejar: *Quero que me ache bonita - a mim, e não ao encantamento!* Apertou fortemente os lábios e sabia que parecia rígida, distante, sacerdotisa de alto a baixo, novamente. (p. 158, v.1)

[255] - Você é do povo encantado? Tem a marca azul na testa... - Levantou a mão e fez novamente o sinal-da-cruz. - Não - duvidou -, você não pode ser um demônio, pois não desapareceu quando fiz o sinal-da-cruz, tal como as irmãs dizem que acontece. Mas você é pequena e feia como a gente encantada... (p.172, v.1)

that he too must think her ugly, barbarian, alien; this exquisite golden creature belonged to his own world.[256] (p. 158)

M12 – "But *you* don't belong to this horrible place, do you? You don't look like one of the fairy folk, you're not little and ugly."
No, she thought, no, he was beautiful, and she – *little and ugly*. The words burned into her heart; she forgot that she looked like Viviane, and that, to her, Viviane was beautiful.[257] (p. 158-159)

M13 - Fiercely fighting back a surge of tears that made her throat ache, knowing that weeping would make her uglier than ever in their eyes, she stepped on dry land.[258] (p.159)

M14 - Morgaine drew a deep breath, drawing the mantle of a priestess around her again, the glamour she could summon when she would; despite her filthy and torn clothing, her bare feet, the hair that straggled in wet locks around her shoulders, she knew that suddenly she looked tall and imposing. She made a remote gesture of blessing and turned, silent, summoning Lancelet with another gesture. She knew, even though she did not see, that the awe and fright had returned to the girl's eyes, but she moved silently away, with the noiseless gliding of a priestess of Avalon, Lancelet's steps, reluctant, following her own silent ones.
After a moment she looked back, but the mists had closed and the girl had vanished within them. Lancelet said, shaken, "How did you do that, Morgaine?"
"How did I do what?" she asked.
"Suddenly look so – so – like my mother. All tall and distant and remote and – and not quite real. Like a female demon. You frightened the poor girl, you shouldn't have done it!"[259] (p. 159)

M15 – "I was afraid of you last night," he confessed. "I thought you the Goddess, all larger than life ... and you are such a little thing!" [260]

---

[256] Morgana viu-se como devia parecer a Lancelote e à estranha donzela loura: pequena, morena, com o sinal azul bárbaro na testa, a roupa enlameada até os joelhos, os braços imodestamente desnudos, os pés imundos e o cabelo despenteado. *Pequena e feia como a gente encantada. Morgana das Fadas.* Assim a haviam chamado, desde a infância. Sentiu uma onda de raiva contra si mesma, de desprezo pelo seu corpo pequeno e moreno, seus membros seminus, a túnica enlameada. Arrancou a saia de cima da moita e vestiu-a, subitamente consciente de que estava com as pernas à mostra, e colocou sobre ela a túnica suja. Por um momento, quando Lancelote a olhou, pensou que também ele devia considerá-la feia, bárbara, estranha. Aquela criatura delicada e dourada pertencia ao verdadeiro mundo dele. (p. 172- 173, v.1)

[257] - Mas você não pertence a este lugar horrível, não? Você não se parece com o povo das fadas; não é pequeno nem feio.
Não, pensou Morgana, ele era belo, e ela, *pequena e feia*. As palavras penetraram, queimando, seu coração; esqueceu-se de que se parecia com Viviane e que, para ela, Viviane era bela. (p.173, v.1)

[258] Lutando bravamente contra as lágrimas, o que lhe fez doer a garganta, porque, se chorasse, ficaria ainda mais feia do que já era aos olhos deles, ela pisou em terra firme. (p. 173, v.1)

[259] Morgana respirou profundamente, envolvendo-se outra vez no manto de sacerdotisa, e no encanto que podia ter, quando queria. Apesar de suas roupas sujas e rasgadas, apesar de seus pés descalços e do cabelo despenteado e molhado em volta dos ombros, sabia que, de repente, parecia alta e imponente. Fez um vago gesto de bênção e voltou-se, calada, chamando Lancelote com outro gesto. Sabia, embora não visse, que o respeito e o medo haviam voltado aos olhos da jovem, mas afastou-se silenciosamente, com o deslizar leve de uma sacerdotisa de Avalon, enquanto os passos de Lancelote seguiam com relutância os seus.
Um momento depois, olhou para trás, mas a névoa se fechara e a jovem desaparecera com ela. Lancelote, abalado, perguntou:
- Como você fez isso, Morgana?
- Como fiz o quê?
- De repente, ficou tão... tão... parecida com minha mãe! Alta, distante, e pouco real. Como um demônio feminino. Você provocou medo na pobre moça, e não devia ter feito isso! (p. 174)

M16 - For this venture into the world outside, at Viviane's advice, Morgaine had laid aside the blue robes of an Avalon priestess and the spotted deerskin overtunic, and had put on a simple dress of black wool, with linen underdress in white, and a white veil over her braided hair. Soon she realized that this made her look like a matron; among the British women, young maidens went with their hair unbound and wore dresses dyed in bright colors. They all took her for one of the women from the nunnery on Ynis Witrin, near to the church, where the sisters wore such somber robes; Morgaine said nothing to undeceive them. Nor, although he lifted his eyebrows and grinned at her, did Arthur.[261] (p.208)

M17 - Morgaine felt, in spite of her fine decent gown and beautifully woven well as if she were some gross, dwarfish, earthly creature before the ethereal whiteness and precious gold of Gwenhyfar. […] Morgaine, returning the embrace, felt that Gwenhyfar was fragile as precious glass, unlike her own gnarled-wood solidness; […]. Her lips felt coarse against the rose-leaf softness of the other girl's cheek.[262] (p.284)

M18 - "You are so little – I had forgotten how little you are – I could break you with my two hands, cousin…"[263] (p.322)

M19 - "I had known you were wise and a priestess, but somehow I had never thought you were beautiful."
She laughed harshly. "Beautiful? Me?" But she was grateful that, to him, at that moment, she seemed so.[264] (p.418)

M20 - Gwenhyfar thought suddenly that Morgaine was beautiful. Morgaine was older than Gwenhyfar – she must be past thirty; but she looked no older than when Gwenhyfar had first seen her… it was no wonder all men thought she was a sorceress! She wore a fine-spun gown of dark blue wool, very plain, but colored ribbons were braided into her dark hair, which was looped about her ears and fastened with a gold pin. Next to her, Gwenhyfar felt dull as a hen, a simple housekeeping woman, even though she was High Queen of Britain and Morgaine only a heathen duchess.[265] (p.440)

---

[260] - Eu tive medo de você, a noite passada - confessou ele. - Pensei que fosse a Deusa, tão majestosa estava... e você é tão pequena! (p.194, v.1)

[261] Para essa incursão no mundo lá fora, Morgana, a conselho de Viviane, deixara de lado as roupas azuis de sacerdotisa de Avalon, e a sobretúnica de pele de gamo, e colocara um vestido simples de lã negra, com anáguas de linho branco e um véu branco sobre o cabelo trançado. Percebeu logo que isso lhe dava o ar de uma matrona; entre as mulheres bretãs, as jovens usavam os cabelos soltos e roupas de cores vistosas. Todas a tomaram por uma das mulheres de um dos conventos de Ynis Witrin, próximos da igreja, onde as irmãs usavam roupas sombrias. Morgana nada disse para reparar o equívoco, e Artur, embora sorrisse para ela com olhos muito vivos, também silenciou. (p.223, v.1)

[262] [...] Morgana sentiu, apesar de seu belo vestido e da excelência de seu véu, como se fosse uma criatura grosseira, anã, terrena, ante a brancura etérea e o dourado precioso de Gwenhyfar. [...] Morgana, retribuindo o cumprimento, sentiu que Gwenhyfar era frágil como um cristal precioso, ao contrário da solidez que ela, Morgana, era dotada. [...] Seus lábios pareciam ásperos contra a maciez de pétala do rosto da noiva. (p.67; v.2)

[263] - Você é tão pequena... Eu me havia esquecido como é pequena. Eu poderia rasgá-la com minhas mãos, prima... (p.113; v.2)

[264] - Eu sabia que você era inteligente e sacerdotisa, mas nunca pensei que era bonita.
- Bonita, eu? – Morgana riu, mas sentiu-se grata pelo fato de que para ele, pelo menos naquele momento, parecia bonita. (p.229, v.2)

[265] [...] Gwenhyfar, de repente, achou a bela. Era mais velha, devia ter passado dos trinta, mas parecia tão jovem quanto da primeira vez que a vira... Não era de espantar que todos os homens a julgassem uma feiticeira! Usava um belo vestido de lã azul escuro, muito simples, mas o cabelo negro estava atado de fitas coloridas, e preso junto às orelhas com um grampo de ouro. Ao lado dela, Gwenhyfar sentia-se insignificante como uma galinha,

M21 - “She is one of the fairest ladies at Arthur’s court, and one of the most gracious, and she plays the harp as well as a bard.”
“Come, come,” said Morgause […]. “It is well to tell a tale to amuse a child, but the truth must be served too. Morgaine, fair? She is plain as a raven! Igraine was beautiful when she was young, all men knew that, but Morgaine resembles her not at all.”
[…]
“There’s an old saying in the wisdom of the Druids… beauty is not all in a fair face, but lies within. Morgaine is indeed very beautiful, though her beauty resembles yours no more than a willow tree resembles a daffodil. […]”[266] (p.466; v.3)

M22 - Why did Morgaine look so calm and unafraid? Was Morgaine never afraid of anything, never touched by any emotion behind that cool, unreadable face? Rationally she knew that Morgaine, like all mortal flesh, must sometimes suffer from pain, fear, grief, anger – yet only twice had she actually seen emotion in Morgaine, and that long ago; once when Morgaine had fallen into trance and dreamed of blood on the hearththen she had cried out in fear – and once when Viviane was slain here before her eyes and she had sunk down fainting.[267] (p.506)

M23 - Elaine wondered what dreams pursued the King's sister; for sure they must be evil, for she had come here from that evil island of witches and sorceresses .. . yet somehow Morgaine had never seemed to her an evil woman. How could any woman be so good when she worshipped devils and refused Christ?[268] (p.520)

M24 - She went back into the hall where the servants were clearing the tables and said roughly, “Give me some wine.”
Startled, the man poured her a cup. *Now they will think me a sot as well as a witch*. She did not care. She drank down the wine and asked for more.[269] (p.542)

---

uma mulher capaz de ocupar-se apenas de coisas domésticas, embora fosse a Grande Rainha da Bretanha, e a outra, apenas uma duquesa pagã. (p.255-256; v.2)

[266] - É uma das mais distintas senhoras da corte de Artur, uma das mais formosas, e também toca harpa tão bem quanto um bardo.
- Ora – retrucou Morgause [...] –, está bem exagerarmos um pouco para divertir uma criança, mas a verdade também deve ser respeitada. Morgana, bonita? É feia como um corvo! Igraine era bela quando jovem, todos os homens achavam, mas Morgana não se parece nada com ela.
[...]
- Há, na sabedoria druida, um velho ditado segundo o qual a beleza não está num belo rosto, mas sim no interior. Morgana é realmente muito bonita, Rainha Morgause, embora a beleza dela se pareça com a sua tanto quanto um salgueiro se parece com um narciso. (p.20; v.3)

[267] Por que Morgana parecia tão calma e destemida? Nunca teria medo de nada, jamais seria dominada por uma emoção, por trás daquele rosto frio e que nada revelava?
Racionalmente, sabia que Morgana, como todos os mortais, devia ter, por vezes, dor, medo, ansiedade, raiva. E, não obstante, apenas duas vezes lhe notara alguma emoção, e isso há muito tempo - uma vez, quando ela entrara em transe, sonhara que havia sangue na lareira e gritara de medo; a outra, quando Viviane foi morta à sua frente, tendo então desmaiado. (p.62; v,3)

[268] Elaine conjeturou quais sonhos perseguiam a irmã do rei. Sem dúvida seriam maus sonhos, pois ela vinha daquela ilha maligna de bruxas e feiticeiras... Mas Morgana nunca lhe dera a impressão de ser má. Como alguém podia ser bom, se adorava diabos e rejeitava a Cristo? (p.76; v.3)

[269] Voltou para o salão, onde os servos limpavam as mesas, e disse asperamente:
- Tragam-me um pouco de vinho.
Assustado, um homem serviu-lhe um copo. *Agora, vão pensar que, além de feiticeira, sou também bêbada*. Não se importava. Bebeu o vinho e pediu mais. (p.98; v.3)

M25 - Morgaine took a torch from the wall bracket and held it aloft; she could sense how she looked to him, tall and terrible, feeling herself merge into the commanding form of the Goddess. He drew aside in terror, and she moved smoothly past.[270] (p.542)

M26 - After a time Morgaine came into the room in a dark-red gown, her hair braided with crimson silk ribbons; she had dressed well for the festival and looked alive and glowing.
And I am but a barren tree, Gwenhwyfar thought*; Elaine has Lancelot's son; even Morgaine, who has no husband and no wish for one, has played the harlot and borne a son to somebody or other, and Arthur has fathered a son on some unknown woman, but I – I have none.*[271] (p.549)

M27 - "[…] And there is Morgaine to think of – already they call her sorceress, harlot, witch! I have no right to confess to a sin which will call down scorn and public shame to my sister!"[272] (p.553)

M28 - Morgaine, she noticed, had put off the bright gown she had worn that morning and was wearing dark sober stuff like a nun's. She looked not so much like a harlot, now, without her bright ribbons […].[273] (p.562)

M29 - Uriens' eyes were on Morgaine where she sat, her dark gown lending fairness to her skin. "She is very beautiful, your sister. Any man would think himself fortunate to have such a wife."[274] (p.565)

M30 - *When he saw me last I was clad in scarlet and I was the king's sister, reputed a witch ... now I am a grandmother with a dirty child in my lap, looking after the housekeeping and nagging my old husband not to ride in mended boots which make his feet sore*. Morgaine was acutely aware of every grey hair, every line in her face. *In the name of the Goddess, why should I care what Accolon thinks of me?* But she did care and she knew it; she was accustomed to having young men look at her and admire her, and now she felt that she was old, ugly, undesirable. She had never thought herself a beauty, but always before this she had been one of the younger people, and now she sat among the aging matrons.[275] (p.574)

---

[270] Morgana tirou uma das tochas que estavam penduradas na parede e levantou-a. Sabia a impressão que estava causando, grande e terrível, assumindo as proporções dominadoras da Deusa. O homem afastou-se, aterrorizado, e ela entrou rapidamente. (p.99; v.3)

[271] Pouco depois, Morgana chegava ao quarto, usando uma roupa vermelho-escura, com o cabelo atado com fitas de seda vermelha: vestira-se bem para a festa e parecia animada e brilhante.
E eu não passo de uma árvore sem frutos, pensou Gwenhwyfar. *Elaine tem um filho de Lancelote; até mesmo Morgana, que não tem marido e não quer ter, agiu como prostituta e teve um filho de um desconhecido, e Artur é pai de um filho de mulher desconhecida... mas eu, eu não tenho nada.* (p.106)

[272] E tenho de pensar em Morgana. Ela já é chamada de feiticeira, prostituta, bruxa! Não tenho o direito de confessar um pecado que atrairá o desprezo público e a vergonha para minha irmã. (p.110; v.3)

[273] Notou que Morgana trocara o vestido colorido que usara pela manhã, e vestia agora uma roupa escura, sóbria, como a de uma freira. Não tinha mais o ar de uma prostituta, sem suas fitas coloridas. (p.119)

[274] O olhar de Uriens voltou-se para Morgana, cujo vestido escuro lhe tornava a pele mais branca. [Sua irmã é muito bonita. Qualquer homem se consideraria afortunado em ter uma esposa como ela]*. (p.122; v.3)
* Frase inexistente na versão em ´português.

[275] *Quando ele me viu da última vez, eu estava vestida de vermelho e era a irmã do rei, considerada feiticeira... Agora sou uma avó com uma criança suja no colo, tomando conta da casa e implicando com meu velho marido para que não monte com botas remendadas que lhe magoam os pés*. Morgana tinha perfeita consciência de todos os cabelos brancos, de todas as rugas em seu rosto. *Em nome da Deusa, por que deveria eu me preocupar com o que Acolon pensa?* Mas preocupava-se, e sabia; estava habituada ao olhar admirador dos homens jovens, e agora sentia-se velha, feia, pouco desejável. Nunca se considerara uma beleza, mas sempre, antes disso, fizera parte do grupo dos mais jovens, e agora sentava-se entre matronas que envelheciam. (p.132; v.3)

M31 - Gwenhwyfar thought, cruelly, that Morgaine looked her age; her face was touched with subtle lines, and there were streaks of white in the raven hair, though her dark eyes were as fine as ever.[276] (p.609)

M32 - "[…] Does Uriens know what kind of incestuous harlot he took for his wife, madam?"[277] (p.664)

M33 – "You first bewitched me – harlot!"[278] (p.665)

M34 - […] her daughter-in-law feared and resented her; thought it unfair that Morgaine should still be slim-bodied and hard when she, Maline, was heavy and worn with childbearing, that Morgaine should have glossy dark hair when Maline herself, busied with babies, never had time to comb and plait her own, and make it shine.[279] (p.666)

M35 – "Well, Morgaine" – for once she could greet her sister-in-law with a jest – "you seem younger than I, and I know you are older. What is your magic?"[280] (p.683)

M36 - Now she looked closer, Gwenhwyfar could indeed see the small traces of time in Morgaine's face; her skin was still smooth and unmarred, but there were tiny creases around her eyes and the eyelids drooped a little. The hand she gave Gwenhwyfar was thin and bony, so that her rings hung loose. Gwenhwyfar thought, *Morgaine is at least five years older than I.*[281] (p.683)

M37 - Why did I ever fear Morgaine? She is just a little thing after all, and the queen of an unregarded kingdom ... . Morgaine's dress was a simple dark wool, and she wore no ornament but a silver torque about her throat and some kind of silver bracelet about her arms. Her hair, dark and rich as ever, was simply braided and wound around her head.[282] (p.685)

M38 - Someone softly but audibly whispered, "Witch! Harlot!"
Morgaine colored, but her hands did not falter as she handed Accolon the cup.[283] (p.700)

---

[276] Gwenhwyfar achou, com crueldade, que Morgana aparentava a idade que tinha: o rosto estava marcado de linhas sutis e havia fios brancos no cabelo muito negro, embora os olhos escuros continuassem tão brilhantes como sempre. (p.168; v.3)

[277] - [...[Uriens por acaso sabe que tipo de prostituta incestuosa ele tomou por esposa, minha senhora? (p.18; v.4)

[278] - Você me enfeitiçou primeiro, meretriz! (p.19; v.4)

[279] [...]Maline conjeturava como Morgana podia estar ainda tão bem conservada enquanto ela se sentia cansada e envelhecida pelos partos anteriores e como podia ter cabelos negros tão acetinados, quando ela, Maline, ocupada com as crianças, jamais encontrava tempo para pentear e trançar os seus, para deixá-los brilhantes. (p.21; v.4)

[280] Bem, Morgana - finalmente, pudera cumprimentar a cunhada com certo cinismo -, você parece mais jovem do que eu e bem sei que é mais velha. Qual é o seu segredo? (p.42; v.4)

[281] Ela aproximou-se mais e Gwenhwyfar só pôde distinguir pequenas marcas deixadas pelo tempo no rosto de Morgana; sua pele ainda era suave e lisa mas havia minúsculas rugas em torno dos olhos e as pálpebras caiam ligeiramente. A mão que estendera a Gwenhwyfar era fina e esquelética, fazendo com que os anéis dos dedos deslizassem, folgados. Gwenhwyfar pensava consigo mesma: *Morgana é no mínimo cinco anos mais velha do que ela*. (p.43; v.4)

[282] *Por que será que sempre temi Morgana? É apenas uma criatura pequena, como todas as outras e rainha de um reino esquecido*... O vestido de Morgana era de simples lã escura e ela não trazia outro ornamento a não ser um colar de metal retorcido no pescoço e anéis e braceletes de prata. Negros e abundantes como sempre, os cabelos haviam sido trançados de forma simples e presos em um coque na nuca. (p.45; v.4)

[283] Alguém gritava, com voz abafada mas perfeitamente audível:
- Bruxa! Prostituta!
Morgana corou, sem deixar que as mãos tremessem ao entregar a taça a Acolon. (p.64; v.4)

M39 - Moving so silently that she would not have wakened a sleeping bird, she put on her clothes and tied the dagger of Avalon at her waist. She left all the fine gowns and jewels that Uriens had given her, wrapping herself in her plainest dark robe, not unlike the dress of a priestess. She found her little bag of herbs and medicines, and in the dark, by touch, she painted her brow with the dark moon. Then she took the plainest cloak she could find – not her own, embroidered with gold thread and precious stones, but a servant's rough hooded wrap – and stole noiselessly down the stairs.[284] (p.746)

M40 - *He said, "Poor Morgaine, poor girl," and for the first time since Accolon's death had turned me to stone, I felt that I could weep; and clenched my teeth against the weeping, for if I shed one tear, I knew that everything within me would melt, and I would cry and cry and cry and never cease crying until I melted into a very lake of tears ... .*
I said tightly, clenched, "I am no girl, Kevin Harper, and you have won your way to my presence falsely. Now say what you will say, and go your way."[285] (p.753)

M41 – "I heard that witch sister of the King, Morgaine of the Fairies, gave them both spells to keep their youth ... ."[286] (p.767)

M42 – "Arthur's mother was of the old blood of Avalon – did you never see the lady Morgaine? She was dark too, and Lancelet, who's his kin, was like that. ... I'd rather believe what they said before, that Mordred is Lancelet's bastard son by the lady Morgaine! You've only got to look at them – and the lady Morgaine pretty enough in her way, little and dark as she was."[287] (p.768)

M43 - They had changed so much, both of them ... she was old and burdened, but Arthur, too, had changed from the young King Stag ... .[288] (p.774)

M44 – "But Morgaine was here this day, in the guise of an old peasant woman. She looked old, Gwenhwyfar, old and harmless and sick. I think that she had come in disguise for another look, perhaps, at that place where once she had held high state, and perhaps for another

---

[284] Movendo-se tão silenciosamente que não acordaria nem um pássaro adormecido, vestiu-se e amarrou a adaga de Avalon a cintura. Pôs de lado todas as finas roupas e jóias que Uriens lhe dera e enrolou-se em seu vestido mais simples, não muito diferente do traje de sacerdotisa. Apanhou sua pequena sacola de ervas e remédios e no escuro; tateando, pintou a lua negra na testa. Pegou então, o manto mais simples que pôde encontrar - não o dela própria, bordado com fios de ouro e pedras preciosas mas um agasalho grosseiro de uma das criadas - e desceu as escadas silenciosamente. (p.120; v.4)

[285] *Ele disse:*
Pobre Morgana, pobremenina – e pela primeira vez desde que a morte de Acolon transformara-me em pedra, senti que podia chorar; e cerrei meus dents com força para não fazê-lo, porque, se eu derramasse uma lágrima, sabia que tudo dentro de mim derreter-se-ia e eu choraria e jamais para riam de chorar, até que eu me derretesse num verdadeiro lago de lágrimas...
Eu disse, cerrando os dentes com força:
- Não sou nenhuma menina, harpista Kevin. Vejo que chegou à minha presença sob falsos pretextos. Agora diga o que tem a dizer e vá. (p.129; v.4)

[286] - Ouvi dizer que a irmã bruxa do rei, Morgana das Fadas, deu-lhes encantamentos para manterem a juventude... (p.146; v.4)

[287] - [...] A mãe de Arthur era da antiga linhagem de Avalon... nunca viram a senhora Morgana? Ela também é morena e Lancelote, que é seu parente, saiu assim... Prefiro acreditar no que disseram antes, que Mordred é o filho bastardo de Arthur com a senhora Morgana! Bastava apenas olhá-los; a senhora Morgana era bem bonita a seu modo, pequena e morena. (p.147; v.4)

[288] Eles haviam mudado tanto, os dois... ela estava velha e sofrida mas Arthur também mudara. Não era mais o jovem Gamo-Rei. . (p.154; v.4)

glimpse of her son ... . She looked older than our mother looked when she died ...” and he was silent, reckoning for a moment on his fingers, and saying at last, “Why, and so she is, as I am older than my father ever was, my Gwenhwyfar. ... I think not that Morgaine came to do mischief, and if she did, why, for sure it was prevented by the holy vision .. .” and he was silent. Gwenhwyfar knew, with her sure instinct, that he did not want to say aloud that he loved Morgaine still and that he missed her.[289] (p.780)

M45 - *As I went to the shore to summon the barge, it seemed to me that the little dark people were all around me and that I walked among them as the priestess I had been. I stood in the barge alone, and yet I knew there were others standing there with me, robed and crowned, Morgaine the Maiden, who had summoned Arthur to the running of the deer and the challenge of the King Stag, and Morgaine the Mother who had been torn asunder when Gwydion was born, and the Queen of North Wales, summoning the eclipse to send Accolon raging against Arthur, and the Dark Queen of Fairy... or was it the Deathcrone who stood at my side? And as the barge neared the shore, I heard the last of his followers cry, "Look-look, there, the barge with the four fair queens in the sunrise, the fairy barge of Avalon...." He lay there, his hair matted with blood, my Gwydion, my lover, my son ...*[290] (p.867)

M46 - *AS I TELL THIS TALE I will speak at times of things which befell when I was too young to understand them, or of things which befell when I was not by; and my hearer will draw away, perhaps, and say: This is her magic. But I have always held the gift of the Sight, and of looking within the minds of men and women; and in all this time I have been close to all of them. And so, at times, all that they thought was known to me in one way or another. And so I will tell this tale.*
For one day the priests too will tell it, as it was known to them. Perhaps between the two, some glimmering of the truth may be seen.
For this is the thing the priests do not know, with their One God and One Truth: that there is no such thing as a true tale.[291] (p. x)

---

[289] Mas Morgana estava aqui naquele dia, disfarçada como velha camponesa. Ela parecia velha, Gwenhwyfar, velha, inofensiva e doente. Creio que veio disfarçada para dar uma olhada, talvez, no lugar onde antes teve uma alta posição, quem sabe, para ver o filho... Parecia mais velha que nossa mãe, quando morreu... - Calou-se, olhando para os próprios dedos e acrescentou, por fim: - Ora e assim está, como eu estou mais velho do que meu pai jamais chegou a ser, minha Gwenhwyfar... Não creio que Morgana tenha vindo para nos fazer mal e, se veio, isso certamente foi evitado pela santa visão... - Calou-se. Gwenhwyfar sabia instintivamente que ele não queria admitir que ainda amava Morgana e sentia sua falta. (p.162; v.4)

[290] Quando me dirigia para a praia para chamar a barca, pareceu-me que todo o povo pequeno e escuro estava a minha volta e que eu andava entre eles como a sacerdotisa que fora. Estava sozinha na barca, porém sabia que outras estavam comigo, vestidas e coroadas. Morgana, a Donzela, que levava Arthur à caça ao veado e ao desafio ao Gamo-Rei, Morgana, a Mãe, que se partira em pedaços quando Gwydion nasceu e a rainha de Gales do Norte exortando o eclipse para incitar Acolon enfurecido contra Arthur, a sombria rainha das fadas, ou era a Morte que estava ao meu lado? E quando a balsa se aproximava das margens, ouvi o último de seus seguidores gritar:
- Veja. . veja lá, a balsa com as quatro fadas-rainhas no alvorecer, a balsa mágica de Avalon.
Ele jazia lá, com os cabelos manchados de sangue, meu Arthur, meu amante, meu filho... (p.266; v.4)

[291] *AO CONTAR ESTA HISTÓRIA, falarei por vezes de coisas que ocorreram quando eu ainda era demasiado jovem para compreendê-las ou quando não estava presente. Meu leitor fará uma pausa e dirá, talvez: "Esta é a sua magia". Mas eu tive sempre o dom da Visão, de ver o interior da mente dos homens e mulheres; e, durante todo esse tempo, estive perto de todos. Assim, por vezes, tudo o que pensavam era do meu conhecimento, de uma forma ou de outra. Por isso, contarei esta história.*
Um dia também os padres a contarão, tal como a conhecem. Talvez entre as duas se possam perceber alguns lampejos de verdade.
O que os sacerdotes não sabem, com o seu Deus Uno e sua Verdade Única, é que não existe história totalmente verdadeira. (p.10)

M47 – “Morgaine perhaps should be brought up in a convent of holy women, so that the great evil she has inherited from your old blood will never taint her," Gorlois mused. "When she is old enough, we will see to it. A holy man told me once that women bear the blood of their mothers, and so it has been since the days of Eve, that what is within women, who are filled with sin, cannot be overcome by a woman-child; but that a son will bear his father's blood even as Christ was made in the image of God his father. So if we have a son, Igraine, we need not fear that he will show the blood of the old evil folk of the hills.”[292] (p. 86)

M48 - She bowed her head to him. He had known her even through the veil. Perhaps she should kneel to the King. But a Lady of Avalon bends the knee to no human power. Merlin would kneel, and so would Kevin if he were asked; Viviane, never, for she was not only the priestess of the Goddess, but incorporated the Goddess within herself in a way the man-priests of male Gods could never know or understand. And so Morgaine also would never kneel again.[293] (p.200)

M49 - Viviane felt the power in the girl; for a moment, as Morgaine rose swiftly from the bench, it seemed to her that she had grown suddenly tall and imposing. But it was a priestess-trick and Viviane knew it too.
She has outstripped me, I cannot overawe her any longer.[294] (p.228)
M50 - “Morgaine is a woman grown, and she need not seek leave of any man to come and go.”
It would serve Morgaine right, thought Gwenhyfar, if she came to grief for her own stubbornness and the godless way in which she did her own will![295] (p.385)

M51 - “And if we arrive together,” Kevin said quietly, “they may believe that you have come with me from Avalon. It is none of their affair where you have dwelt – you are a priestess, and your conscience is not in the keeping of any man alive, not even of their bishops, or of Taliesin himself.”[296] (p.418)

M52 - She was surprised Morgaine had never used that hold she had on Arthur – she could have forced him to negotiate a marriage for her with the richest of his subject kings, could

---

[292] - Morgana talvez deva ser criada num convento de mulheres santas, para que o grande mal herdado do sangue materno não venha a manchá-la nunca - disse Gorlois. - Quando ela tiver idade, pensaremos nisso. Um homem santo me disse, certa vez, que as mulheres herdam o sangue das mães, e que é assim desde os dias de Eva, que é isso o que está no corpo delas, cheio de pecado, e não pode ser superado por uma menina. Mas os filhos herdam o sangue do pai, como Cristo foi feito à imagem de Deus, seu pai. Portanto, se tivermos um filho, Igraine, não precisaremos ter medo de que ele traga em si o sangue do antigo povo maligno dos montes. (p. 99-100)

[293] Ela inclinou a cabeça. Reconhecera-a apesar do véu. Talvez devesse ajoelhar-se ante o rei, mas uma Senhora de Avalon não dobra os joelhos diante de nenhum poder humano. Merlim se ajoelharia, e também Kevin, se lhe pedissem; Viviane, nunca, pois era não só a sacerdotisa da Deusa, mas também recebia a Deusa em si mesma, de uma forma que os sacerdotes dos deuses masculinos jamais poderiam conhecer, ou compreender. E Morgana também jamais se ajoelharia novamente. (p.215-216)

[294] Viviane sentíu a força da jovem. Por um momento, quando Morgana levantou-se rapidamente do banco, pareceu-lhe que ela se tornara de repente alta e imponente. Mas era um recurso usado pelas sacerdotisas, e que Viviane também conhecia.
Ela libertou-se, não a posso dominar mais. (p.245)

[295] - Morgana é uma mulher adulta e não precisa da autorização de nenhum homem para movimentar-se.
Se Morgana viesse a sofrer por sua teimosia e por sua maneira pouco cristã de fazer o que queria seria bem feito, pensou Gwenhyfar. (p.189; v.2)

[296] - E se chegarmos juntos, eles pensarão que você está vindo comigo de Avalon. Não é da conta deles por onde você andou. Você é uma sacerdotisa, e sua consciência não pode ser controlada por nenhum homem vivo, nem mesmo os bispos deles, ou o próprio Taliesin. (p.229, v.2)

have had jewels, or power… but Morgaine cared nothing for such things, only for her harp and for the nonsense the Druids talked.[297] (p.460)

M53 – "You will return to Avalon with me, will you not, dear child?"
"If Arthur will let me go ..."
"Morgaine, you are a priestess of Avalon, and you need not ask leave, even of the High King, to come and go as it pleases you. […]"[298] (p.494)

M54 - Morgaine's frozen trance broke. She cried, "No, Arthur! Let *me* have him! He has murdered the Lady before your throne, let a woman of Avalon avenge the blood of Avalon!"[299] (p.499)

M55 - *I could see in the shadows the very glow of the Goddess around me; for a moment Kevin knelt shuddering, and I know that in another moment he would have obeyed. And then, I know not what happened – perhaps it crossed my mind, No, I am not worthy, I have no right ... I have forsaken Avalon, I cast it away, by what right then do I command the Merlin of Britain? The spell broke; Kevin made a harsh, abrupt gesture, awkwardly rising to his feet. "Woman, you do not command me! You who have renounced Avalon, by what right do you presume to give orders to the Merlin? Rather should you kneel before me!" He thrust me away with both hands. "Tempt me no more!"*[300] (p.505)

M56 - Morgaine let day after sunny day slide by, sure that they all must see the logic of it, that Lancelet and Elaine should marry.
No, she told herself bitterly, *if any of them had had any wit to see logic or reason, then should Lancelet have married me years ago. Now it was time to act.*[301] (p.535)

M57 – "Keep away from him, you –! Would you tempt him into sin further than this? Have you not done enough, you and that foul demon you call your Goddess, you and that evil old witch whom Balin rightly killed for her heathen sorceries –?"[302] (p.552)

---

[297] Ficava surpresa por Morgana jamais ter usado esse trunfo que tinha sobre Artur – poderia tê-lo forçado a negociar um casamento para ela com o mais rico dos reis que lhe eram vassalos, poderia ter jóias ou poder... mas Morgana não se preocupava com tais coisas, apenas com a harpa e as bobagens de que falavam os druidas. (p.13-14; v.3)

[298] - Você voltará comigo para Avalon, minha filha? - perguntou Viviane, segurando-lhe delicadamente a mão, enquanto deixavam o quarto.
- Se Artur deixar...
- Morgana, você é uma sacerdotisa de Avalon, e não precisa pedir licença nem mesmo ao Grande Rei para movimentar-se como quiser. (p.49; v.3)

[299] A imobilidade de Morgana rompeu-se, e ela gritou:
- Não, Artur! Deixe que eu dê cabo dele! Ele matou a Senhora do Lago ante seu trono, deixe que uma mulher de Avalon vingue o sangue de Avalon. (p.55; v.3)

[300] *Eu percebia, nas sombras, o brilho da Deusa envolvendo-me; por um momento, Kevin ficou ajoelhado, tremendo, e sei que, mais um momento, e ele teria obedecido. E então, não sei o que aconteceu, talvez me tenha cruzado a mente a idéia de que não era digna, não tinha o direito... Eu abandonara Avalon, afastara-me, que direito tinha de dar ordens ao Merlim da Bretanha? Quebrou-se o encantamento; Kevin fez um gesto violento, brusco, levantando-se desajeitadamente.*
- Mulher, você não pode exigir-me obediência, você que renunciou a Avalon, como pretende dar ordens ao Merlim? É você quem deve se ajoelhar à minha frente e não o contrário! - Afastou-me com as duas mãos. - Não me tente mais! (p.60-61)

[301] Morgana deixava transcorrer os dias ensolarados, certa de que todos acabariam vendo a lógica de um casamento entre Lancelote e Elaine.
Não, disse amargamente para si mesma, *se algum deles tivesse a sensatez de perceber a lógica ou a razão, então Lancelote deveria ter-se casado comigo há anos. Agora é o momento de agir.* (p.91; v.3)

M58 - *If I willed it, he would kiss me, he would beg me for the favor of a single touch*. She knew it and the thought was healing to her pride. She smiled at him, a smile that dazzled him.[303] (p.558)

M59 - [...] She saw Morgaine far down the table, laughing and talking with a man she did not recognize, save that he had the serpents of Avalon around his wrist; would she practice her priestess-harlotries to seduce him too, as she had seduced Lancelet before him, and the Merlin? Morgaine's whorish ways were so great, she could not let any man slip beyond her grasp.[304] (p.561)

M60 - […] *he liked having me in his bed and would sometimes hold me in his arms for hours, talking of this and that, and what was more, listening to what I said. Unlike the Romans of the South, these men of the Tribes never scorned to listen to a woman's advice, and for that, at least, I was grateful, that he would hear what I said and never put it aside as being but a woman's counsel.*[305] (p.569)

M61 - […] and since Uther gave Tintagel to Igraine for bride-gift, I suppose now it belongs to me." […] *Tintagel! My home! I cannot return to Avalon, but I am not homeless ... Cornwall is mine*. "And under the Roman law," said Uriens, "I suppose, as your husband, my dear, I am Duke of Cornwall." Again Morgaine felt the surge of violent anger. *Only when I am dead and buried*, she thought. Uriens cares nothing for Cornwall, only that Tintagel, like myself, is his property, bearing the mark of his ownership! *Would that I could go there, live there alone as Morgause at Lothian, my own mistress with none to command me. ...*[306] (p.576-577)

M62 - […] she did not know yet what she meant to do. But she knew that her days of silent compliance were over.[307] (.p.580)

M63 - Now, when it was too late, she began to understand what Viviane had intended.

---

[302] - Afaste-se dele, sua... ! Quer continuar a tentá-lo ao pecado? Já não lhe causou mal suficiente, você e aquele demônio que chama de Deusa, você e aquela feiticeira velha que Balim fez bem em matar, devido às suas bruxarias pagãs...? (p.109; v.3)

[303] *Se eu quisesse, ele me beijaria, me imploraria o favor de uma única carícia.* Tinha certeza disso, e tal pensamento era confortante para seu orgulho. Sorriu para ele, um sorriso que o deixou tonto. (p.116; v.3)

[304] Viu Morgana sentada distante, na mesa, rindo e conversando com alguém que não reconheceu, notando apenas que tinha as serpentes de Avalon tatuadas no pulso. Estaria praticando suas depravações sagradas para seduzi-lo também, como seduzira Lancelote, antes, e o Merlim? A depravação de Morgana era tão grande que nenhum homem lhe escapava. (p.118; v.3)

[305] *Ele gostava de me ter ali, e embora depois das primeiras semanas raramente se deitasse comigo, ainda assim gostava de me ter em sua cama, e por vezes ficava abraçado comigo durante horas, falando de uma coisa ou de outra, e, o que era mais importante, ouvindo o que eu dizia. Ao contrário dos romanos do sul, os homens das tribos nunca deixaram de ouvir a opinião de uma mulher e pelo menos por isso eu lhe fui grata pelo fato de ouvir o que eu dizia e nunca mostrar-se indiferente à opinião de uma mulher.* (p.127; v.3)

[306] [...] como Uther deu Tintagel a Igraine como presente de casamento, suponho que hoje ele me pertença. [...] *Tintagel! Minha casa! Não posso voltar para Avalon, mas tenho um lar... A Cornualha é minha.*

- E de acordo com o direito romano - sorriu Uriens -, suponho que, como seu marido, minha querida, eu seja o duque da Cornualha.

Morgana sentiu novamente uma onda de raiva. *Só depois que eu estiver morta e enterrada*, pensou. *Uriens não se importa com a Cornualha, apenas o fato de ser Tintagel, como eu, propriedade sua, trazendo a marca de sua posse! Se eu pudesse ir para lá, viver ali sozinha como Morgause no reino de Lot, dona de mim mesma, sem ninguém para me dar ordens...* (p.135; v.3)

[307] E ela ainda não sabia o que pretendia fazer. Sabia apenas que sua fase de aceitação silenciosa terminara. (p.139; v.3)

Between us, we could have ruled this land; they would have called Gwenhwyfar the High Queen, but she would have had Arthur only in body; he would have been mine in heart and soul and mind. Ah, what a fool I was ... . He and I could have ruled – for Avalon! Now Arthur is the priests' creature. And he bears, still, the great sword of the Druid Regalia, and the Merlin of Britain does nothing to hinder him.
I must take up the work that Viviane let fall ... .
Ah, Goddess, I have forgotten so much ... .[308] (p.581)

M64 – "Perhaps if I were here, Avalloch would take counsel of his younger brother."
"An excellent idea, my dear," Uriens said sunnily, "and in any case it would be a long journey for you. If you are here I will not have the slightest hesitation in leaving all things to the young men – I will tell them they must come to you for good advice in all things."
"And when will you set forth?" It would not be at all a bad thing, Morgaine thought, if it were known that Uriens did not hesitate to leave his kingdom in her hands.[309] (p.582)

M65 - He had been Morgaine's victim too; he had not betrayed her, they had both been victim of the cruel trick Morgaine had played on them. […]
"I swear to you, Gwenhwyfar, she trapped me – Morgaine sent me the false message, and a kerchief with your scent. And I think she drugged me, too, or put some spell upon me." […]
"And Morgaine told Elaine some lie too, saying I was sick with love of her […]"[310] (p.604)

M66 - Well, it was done, Morgaine had had her will.[311] (p.605)

M67 - Still, she kept her hand firmly on this household, over countryfolk and castlefolk alike, so that all should turn to her for counsel and wisdom. They said in the country around: The queen is wise. Even the king does nothing without her consent. The Tribesmen and the Old Ones, she knew, came near to worshipping her; though she dared not appear too often at the ancient worship.[312] (p.656)

---

[308] Agora, quando era tarde demais, começava a compreender qual fora a intenção de Viviane.
Nós dois poderíamos ter governado esta terra; eles chamariam Gwenhwyfar de Grande Rainha, mas ela teria Artur apenas em corpo. Ele seria meu de coração, alma e mente. Ah, que tola fui eu... Nós dois poderíamos ter governado - para Avalon! Agora, Artur é dominado pelos padres. E ainda leva com ele a grande espada das Insígnias Druidas, e o Merlim da Bretanha nada fez para impedir isso. Devo retomar a obra que Viviane deixou inacabada. Ah, Deusa, esqueci tanta coisa... (p.139; v.3)

[309] Talvez, se eu ficasse, Avaloch ouvisse o irmão mais novo...
- Excelente idéia, minha querida - concordou Uriens com satisfação. - E, de qualquer modo, seria uma viagem muito longa para você. Se ficar aqui, não terei a menor hesitação em deixar tudo entregue aos rapazes. E darei ordens para que se aconselhem com você sobre todos os problemas.
- E quando pretende partir?
Não seria mal se todos soubessem que Uriens não hesitou em deixar o reino em minhas mãos, pensou Morgana. (p.140; v.3)

[310] Também ele havia sido vítima de Morgana. Não traíra sua rainha, fora vítima de uma manobra cruel. [...]
- Juro-lhe que Morgana me preparou uma cilada. Deu-me uma falsa mensagem sua e um lenço com o seu perfume. E acho também que me drogou, ou fez alguma magia comigo. [...] E Morgana disse a Elaine alguma mentira também, que eu estava doido de amor por ela... (p.163; v.3)

[311] Bem, Morgana havia imposto sua vontade. (p.164; v.3)

[312] Mesmo assim, manteve a mão firme no trabalho doméstico, como uma camponesa ou uma cortesã a que todos poderiam recorrer em busca de conselho e sabedoria. Diziam pelo país afora: A rainha é sábia. Nem mesmo o rei age sem seu consentimento. Os membros da Tribo e os Velhos vi nham de longe para venerá-la; por isso, decidiu não ir tão freqüentemente ao antigo templo. (p.8; v.4)

M68 – "Well are you called Morgaine of the Fairies – the Old People could have no better advocate. Since you plead for their shelter, my lady, I will spare the grove while I live […]"[313] (p.658)

M69 - *How often have I told myself, I am not ashamed of what I do ...* yet she must not bring scandal on her name, or she could accomplish nothing here. But she hated the need for secrecy and furtiveness.[314] (p.662)

M70 - Morgaine, reading her thoughts as it was easy to do with a woman as stupid as Maline, realized that her daughter-in-law feared and resented her […].[315] (p.666)

M71 – "Sister or no, do not presume to give orders to the King of all Britain."
"I do not speak to my brother," she retorted, "but to the King! Avalon set you on the throne, Arthur, Avalon gave you that sword you have misused, and in the name of Avalon I now call on you to render it back again to the Holy Regalia! […]"[316] (p.717)

M72 - At that moment, if Morgaine had had a weapon, she would have struck Uriens down.[317] (p.717)

M73 – "Now in the name of the Goddess I demand of you that it [Excalibur] be returned to the shrine of the Lake!"[318] (p.718)

M74 - *And behind the King, the Queen, ruling for the Goddess as in the days of old ... .*[319] (p.720)

M75 - "[…] Morgaine of Avalon, I tell you, beware! Dare you set your face against the fates that rule this land?"
"I do what the Goddess has given me to do!"[320] (p.727)

M76 – "This is some wicked enchantment, wrought by my sister and her witchcraft!"[321] (p.734)

M77 - *When I am Queen, this land shall be at peace, and the minds of men free, with no priests to tell them what they must do and believe ... .*[322] (p.734)

---

[313] - Têm razão os que a chamam de Morgana das Fadas. O Povo Antigo não poderia ter melhor advogado. Já que defende o refúgio deles, minha cara senhora,. Pouparei o bosque enquanto viver. (p.10;v.4)
[314] *Quantas vezes disse a mim mesma que não me envergonho do que faço...* mas ela não queria ver-se envolvida num escândalo, ou nada conseguiria. Odiava entretanto, a necessidade de sigilo e reserva.
[315] Lendo os pensamentos da nora, como facilmente fazia com mulheres tão estúpidas, Morgana percebeu que ela a temia e invejava [...]. (p.21; v.4)
[316] - Basta! - Arthur levantou-se, com o rosto crispado. - Irmã ou não, não tente dar ordens ao rei de toda a Bretanha.
- Não falo a meu irmão - retorquiu ela - mas ao rei! Avalon colocou-o no trono, Arthur, Avalon deu-lhe aquela espada que você desrespeitou e em nome de Avalon peço-lhe que a devolva as Sagradas Insígnias! (p.85; v.4)
[317] Naquele momento, se Morgana tivesse alguma arma nas mãos, teria matado Uriens. (p.86; v.4)
[318] - Agora em nome da Deusa, ordeno que a devolva ao Santuário do Lago! (p.86; v.4)
[319] *E por trás do rei, a rainha, governando em nome da Deusa, como nos velhos tempos...* (p.90; v.4)
[320] - [...] Morgana de Avalon eu lhe digo; tenha cuidado! Ousa erguer o rosto contra os destinos que guiam este país?
- Faço o que a Deusa destinou-me a fazer! (p.100; v.4)
[321] - Este é algum encantamento terrível, feito por minha irmã e sua feitiçaria! (p.106; v.4)

M78 - She snatched the sickle knife of Avalon from her girdle and thrust away Uwaine's restraining arms. Rushing forward, she raised the dagger high; she hardly knew what it was she meant to do as it flashed down.
An iron grip caught her wrist, wrenching at the dagger. Uwaine's hand came near to breaking her wrist as she struggled. “No, let it go ... Mother!” he pleaded. “Mother, is the Devil in you? [...]”[323] (p.744-745)

M79 - *I had known enough of power. I was content to lay down the burdens of the world; it was time to leave that to others, and to let my daughters tend me. Slowly, slowly, in the silence of Avalon, I recovered my strength. There at last I could mourn for Accolon – not for the ruin of my hopes and plans ... I could see now what madness they had been; I was priestess of Avalon, not Queen*.[324] (p.757)

M80 - Afterward, she heard, some said that they saw the Holy Chalice borne round the room by a maiden clothed in shimmering white; others said that they heard a great rushing wind fill the hall, and a sound of many harps. Morgaine knew only that she lifted the cup between her hands, seeing it glow like a great sparkling jewel, a ruby, a living, beating heart pulsing between her hands . .. she moved toward the bishop and he fell to his knees before her as she whispered, “Drink. This is the Holy Presence ... .”[325] (p.770-771)

M81 - *Would that I were like Morgaine, who does not need a man's love to feel herself alive and real ... .*[326] (p.841)

M82 - [Gorlois, though dark, was Roman, tall and lean and aquiline; hardened from years of battle against the Saxons, too filled with his Roman dignity to show much tenderness to a young wife, and] with nothing but indifference for the daughter who came in the place of the son she should have borne him.[327] (p. 8)

---

[322] *Quando eu for rainha esta terra terá paz e as mentes dos homens serão livres, sem padres para dizer-lhes em que acreditar ou o que fazer...* (p.107; v.4)

[323] Ela tirou o punhal de Avalon de suas ligas e brandiu-o em direção aos braços de Uwaine, que a seguravam. Atirando-se para a frente, levantou a adaga no alto; mal sabia o que pretendia fazer quando a abaixou.
Um punho de aço reteve o gesto, desviando o punhal. Era a mão de Uwaine, que quase Ihe quebrou o pulso enquanto ela lutava.
- Não, solte-o... mãe! - implorou ele. - Mãe, o Demônio está em você? (p.119; v.4)

[324] *Eu conhecera suficiente poder. Estava contente de descarregar os fardos do mundo; já era tempo de passar isso aos outros e deixar que minhas filhas cuidassem de mim. Lentamente, lentamente, no silêncio de Avalon, recuperei as forças. Lá, afinal eu podia chorar por Acolon - não pela ruína de minhas esperanças e planos... podia ver agora, que loucura eles tinham sido; eu era a sacerdotisa de Avalon, não uma rainha*. (p.134-135; v.4)

[325] Mais tarde, ouviu alguns dizerem que tinham visto o Cálice Sagrado sendo carregado ao redor do salão por uma donzela vestida com brilhante veste branca; outros disseram que tinham ouvido apenas um terrível vento devastador encher o salão e um som de várias harpas. Morgana só sabia que levantara o cálice entre as mãos, vendo-o brilhar como faiscante jóia, um rubi, um coração vivo e pulsante entre suas mãos... Ela adiantou-se para o bispo, que caiu de joelhos diante dela, que murmurou:
- Bebam. Esta é a Sagrada Presença... (p.150)

[326] *Seria melhor se eu fosse como Morgana, a quem não é necessário o amor de um homem para sentir-se viva e real...* (p.235; v.4)

[327] [...] Gorlois, embora moreno, era romano, alto, esguio e aquilino, endurecido pelos anos de luta contra os saxões, demasiado cônscio de sua dignidade romana para demonstrar muita ternura para com uma jovem esposa e totalmente indiferente à filha, nascida em lugar do menino que ele queria. (p.20)

M83 - […] *as soon as he was weaned, my mother, Igraine, handed him over to me and said, "This is your little brother and you must love him and care for him.*"[328] (p.109)

M84 - *And with his chubby hand in mine I knew what Igraine meant; I was too big a girl to cry or whimper for my mother, because I had a little one to look after now.*
I think I was all of seven years old.[329] (p.110)

M85 – "No!" Viviane said, so loudly that some of the folk in the lower hall raised their heads and stared round at her. "Uther, the girl's priestessborn. Put her behind convent walls and she'll pine like a caged skua gull. Could you send Igraine's child to death or lifelong misery? I truly believe – and I've spoken with the girl – that she'd kill herself there."
She could see that argument had reached him, and quickly pressed her point.
"She's born to it. Let her be properly trained to her gifts. Uther, is she so happy here, or such an ornament to your court, that you would be sorry to see her leave it?"[330] (p. 128)

M86 – "Morgaine, you are full priestess, you have seen the sacred weapons –"
Morgaine replied with a sign, and Viviane nodded and said, "A day may come when that sword must be lifted in defense of Avalon and of all of Britain too."
Morgaine thought, *Why say this to me? I am priestess, not warrior; I cannot take the sword in defense of Avalon.*
"You remember the sword."
Barefoot, cold, tracing the circle with the weight of the sword in her hand, hearing Raven, the silent, cry aloud in terror ...
"I remember."
"Then I have a task for you," Viviane said. "When that sword is carried into battle, it must be circled with all the magic we have. You are to fashion a scabbard for the sword, Morgaine, and set into it every spell you know, that he who bears it into battle shall lose no blood. Can you do that?"
I had forgotten, Morgaine thought, that there might be a task for a priestess as well as a warrior. And, with her trick of following a thought, Viviane said, "So you, too, shall have a part in the battle to defend our country."
"So be it," Morgaine said, wondering why Viviane, who was the great priestess of Avalon, did not take this task for herself.[331] (p.196-197)

---

[328] *Tão logo foi desmamado, minha mãe colocou-o sob os meus cuidados, recomendando: "É seu irmãozinho, e você deve amá-lo e cuidar dele".* (p.123)

[329] *E segurando sua pequenina mão, compreendi o que Igraine queria dizer: eu era uma menina muito grande para chamar pela mãe, agora, porque tinha uma criança para cuidar.*
Eu devia ter, então, uns sete anos de idade.(p.124)

[330] - Não! - Viviane falou tão alto que algumas pessoas no salão inferior levantaram a cabeça e olharam para ela.
- Uther, a menina nasceu para sacerdotisa. Se for colocada atrás dos muros de um convento, sofrerá como uma gaivota engaiolada. Você mandaria a filha de Igraine para a morte, ou para uma existência de sofrimentos? Eu acredito sinceramente, e conversei com ela, que Morgana se mataria num convento.
Percebeu que sua argumentação surtira efeito, e insistiu:
- Ela nasceu para isso. Deixe que seja devidamente treinada nos dons que tem. Uther, estará ela tão feliz aqui, ou será um ornamento tão importante em sua corte, que você lamentaria vê-la partir? (p. 143)

[331] Morgana, você é uma sacerdotisa plena, viu as armas sagradas...
Morgana respondeu com um sinal, e Viviane continuou:
- Poderá vir o dia em que aquela espada tenha de ser levantada em defesa de Avalon e de toda a Bretanha, também.
Morgana pensou: *Por que dizer-me isso? Sou sacerdotisa, não guerreira; não posso tomar a espada em defesa de Avalon.*
- Você se lembra da espada.

M87 - Morgaine forced herself to eat, and to talk of small things, and gossip like any woman. But her mind did not rest as she talked. Yes, the fine linen she wore had been woven in Avalon, there was no linen anywhere like it, perhaps it was the flax of the Lake, which grew stronger, longer fibers, and whiter than anywhere else. […]Yes, she had been taught to play the harp – why, how foolish, Mother, to think it was wrong for a woman to make music. Even if one of the Scriptures did say that women were to keep silence in the church, it was shocking to think that the ears of God could be offended with the voice of a woman singing his praises; had not his own Mother lifted up her voice to sing praises when she knew she was to bear a child by the Holy Spirit?[332] (p.211)

M88 - "[…] And what of you, Morgaine? Shall I find you a husband, or will you be one of my queen's ladies-in-waiting? Who should be higher in the kingdom than the daughter of my mother?"
Morgaine found her voice. "My lord and king, I am content in Avalon. Pray don't trouble yourself with finding me a husband." *Not even*, she thought fiercely, *not even if I am with child! Not even then!*
"So be it, sister, though I doubt not. His Holiness will have something to say about it – he will have it that the women of Avalon are evil sorceresses or harpies, all."[333] (p.219)

M89 - Gwenhyfar shrank, "No, it is unseemly for a woman to raise her voice before the Lord..."
Morgaine chuckled. "You Christians are overfond of that word *unseemly*, especially when it relates to women," she said. "If music is evil, then it is evil for men as well; and if it is a good thing, should not women do all the good things they can do, to make up for their supposed sin at the beginning at the world?"[334] (p.288)

Descalça, com frio, traçando o círculo com o peso da espada na mão, ouvindo Raven, a silenciosa, gritar aterrorizada...
- Lembro-me.
- Então, tenho uma tarefa para você. Quando aquela espada for levada em combate, deve estar envolta em toda a magia que temos. Você deve preparar uma bainha para ela, colocando todos os encantamentos que conhece, para que seu portador não perca sangue em combate. Pode fazer isso?
Eu havia me esquecido, pensou Morgana, de que poderia haver uma tarefa para a sacerdotisa, bem como para o guerreiro. E Viviane, com sua capacidade de ler os pensamentos, respondeu:
- Assim, também você participará da batalha para defender nosso país.
- Que assim seja - concordou, perguntando-se por que Viviane, que era a grã-sacerdotisa de Avalon, não ealizava essa tarefa pessoalmente. (p.211-212)

[332] Morgana forçou-se a comer, e a conversar sobre banalidades, como qualquer mulher.
Mas sua mente não descansou enquanto falava. Sim, o belo linho que usava fora tecido em Avalon, não havia linho como aquele em lugar algum, talvez porque as plantas do lago, que eram maís fortes, tivessem fibras mais longas e mais brancas do que em qualquer outro lugar. [...] Sim, ela aprendera a tocar a harpa, ora, que tolice, mãe, pensar que era errado uma mulher fazer música. Mesmo que uma das Escrituras dissesse que as mulheres deviam guardar silêncio na igreja, era chocante pensar que os ouvidos de Deus pudessem se ofender com a voz de uma mulher lhe cantando louvores; não havia a própria mãe de Deus entoado cantos de louvor ao saber que teria um filho do Espírito Santo? (p.226-227)

[333] E você, Morgana? Devo procurar-lhe um marido, ou prefere ser uma das aias de minha rainha? Quem podería estar mais alto, no reino, do que a filha de minha mãe?
Morgana recuperou a custo a voz:
- Meu senhor e rei, estou satisfeita em Avalon. Não vos preocupeis em procurar-me um marido.
Nem mesmo que eu esteja grávida!, pensou ela, desafiadoramente.
- Como quiser, minha irmã, e disso não tenho dúvidas. Sua Excelência Reverendíssima terá alguma coisa a dizer sobre isso - ele acredita que as mulheres de Avalon são feiticeiras ou bruxas ímpias, todas elas. (p.235)

[334] - Não, pois parecia impróprio a uma mulher erguer a voz ante o Senhor. – respondeu Gwenhyfar com um recuo.

M90 - His eyes dwelt on her with kindly concern. “You too are well past the age when Arthur should give you to some man.”
And why should it be for the King to give me, as if I were one of his horses or dogs? Morgaine wondered, but shrugged; she had lived long in Avalon, she forgot at times that the Romans had made this the common law, that women were the chattels of their menfolk. The world had changed and there was no point in rebelling against what could not be altered.[335] (p.312)

M91 - “I think it would be as well to give Morgaine to an older man – she has not the kind of beauty to attract a younger one,” said Lancelot. “But she is clever and learned, and as it happens, Duke Marcus wants her not for himself but for his son Drustan, who is one of Cornwall’s best knights.[…]”[336] (p.395)

M92 - Morgaine knew so much, and she herself was so unlearned – she could do no more than write her name and read a little in her Gospel book. While Morgaine was skilled in all the clerky arts, she could read and write, and yes, she knew the housewifely arts too – she could spin and weave and do fine embroideries, and dying and brewing, yes, and herb lore and magic as well.[337] (p.440)

M93 - “Morgaine is at Arthur’s court,” said Kevin. Viviane said, pressing her lips together, “She has work to do in the world outside. But she will return to Avalon at the appointed time. There is a place awaiting her which she must take.”[338] (p.464; v.3)

M94 - *I should be there. It is I should be at Viviane’s side, and I cast it away of my free will…*[339] (p. 475)

M95 - […] Morgaine said to Elaine, “and I must be off as well. I have much to do if there is to be a great feast in only three days!”
“Sir Cai will see to all that,” Elaine remonstrated.
“Aye, he will see to the feeding and housing of the multitudes, “ said Morgaine cheerfully, “but it is I must provide flowers for the hall, and see to the polishing of the silver cups, and it is likely I must make the almond cakes and sweets too […]”

- Vocês cristãos gostam demais da palavra *impróprio*, especialmente no que se relaciona às mulheres. Se a música é um mal, é mal também para os homens. E se é uma coisa boa, não devem as mulheres fazer todo o bem que puderem para compensar o suposto pecado cometido na criação do mundo? (p.71-72; v.2)

[335] - Você também já está passando da idade em que Artur a deveria ter dado em casamento a um homem.
"E por que o rei deveria me dar, como se eu fosse um de seus cavalos ou cães?", pensou Morgana, mas deu de ombros. Vivera muito tempo em Avalon, esquecendo-se de que os romanos haviam criado essa lei, segundo a qual as mulheres eram propriedade dos homens. O mundo mudara, e era inútil revoltar-se contra o que não podia ser modificado. (p.107, v.2)

[336] - Pois eu acho que seria melhor mesmo dar Morgana a um homem mais velho. Ela não tem a beleza que atri os homens mais novos – disse Lancelote –, mas é inteligente e instruída, e o Duque Marcus não a quer para si, mas para seu filho, que é um dos melhores cavaleiros da Cornualha. (p.201; v.2)

[337] Morgana sabia tantas coisas, e ela era tão ignorante, podia apenas escrever seu nome e ler um pouco dos Evangelhos. Embora fosse instruída e soubesse ler e escrever, Morgana conhecia também as artes domésticas, sabia fiar, tecer e fazer belos bordados, tingia e fazia cerveja, bem como preparava remédios com ervas – além de conhecer ainda a magia. (p.256; v.2)

[338] - Morgana está na corte de Artur – esclareceu o Merlin.
- Ela tem uma missão no mundo exterior – cortou Viviane, apertando os lábios. – Mas voltará a Avalon no momento indicado. Há um lugar à sua espera, e que deve ocupar. (p.18; v.3)

[339] *Eu devia estar lá. Era eu quem devia estar ao lado de Viviane, e abandonei tudo isso de minha própria vontade.* (p.29; v.3)

And indeed Morgaine was glad to have so much to do for the three days of feasting; it took her mind away from the dread and terror of her dream.[340] (p.475-476)

M96 - […] "I have no mind to be married, Grandsire."
"Well, you must do your own will, my child," Taliesin said gently. "You are a lady and a priestess. But you are not so young, either, and since you have forsaken Avalon – no, I do not reproach you, but I thought it might well be that you wished to marry and have a home of your own. I would not see you spend all your days as Gwenhyfar's waiting-woman.[341] (p.477)

M97 – "This morning I did the Queen's hair."
Viviane held her away and said, in great anger, "Has Arthur put you, priestess of Avalon and princess in your own right, to waiting hand and foot on his queen?"
"No, no," said Morgaine quickly, "I am honored as high as the Queen herself – I dressed Gwenhwyfar's hair this day out of friendship; she is as likely to do mine, or to lace my gown, as sisters do."[342] (p.493)

M98 – "Oh, Morgaine, come at once, we need your work with simples – Father and Lancelot have slain the dragon, but they are both burned ... ."[343] (p.538)

M99 - […] Gwenhwyfar cried out. "That this unchaste harlot of a sister of yours, she is such a one as would practice her whore's arts on her own brother –!"[344] (p.550)

M100 - Morgaine was not in the church; no doubt, she had not had the brazenness to come unshriven to holy services when she had been exposed for what she was – incestuous, heathen, witch, sorceress.[345] (p.559)

M101 – "She is long unmarried – she must wish for a home of her own where she will be mistress, rather than serving another woman always. And she is too learned for many young

---

[340] [...] sugeriu Morgana a Elaine –, e eu também tenho de agir. Há muito o que fazer para a festa que se realizará dentro de três dias apenas!
- *Sir* Cai cuidará de tudo isso – retrucou Elaine.
- Sim, ele cuidará da alimentação e da instalação dos hóspedes – disse Morgana alegremente. – Mas eu devo fornecer as flores para o salão, supervisionar o polimento das taças de prata, sendo provável que também tenha de fazer os bolos de amêndoas e os doces. [...]
Na verdade, Morgana estava satisfeita por ter tantas coisas a fazer para os três dias de comemorações, pois isso a distraia do medo e do terror que o sonho lhe provocara. (p.30; v.3)

[341] - Não penso em casar-me, meu avô.
- Bem, você deve fazer aquilo que quer, minha filha - concordou Taliesin, suavemente. - Você é uma senhora e sacerdotisa. Mas também já não é muito jovem, e como deixou Avalon.. não, não a estou censurando, mas acho que seria melhor que se casasse, que tivesse o seu lar. Não gostaria de vê-la passar todos os seus dias como dama de Gwenhwyfar. (p. 31, v.3)

[342] - Hoje, pela manhã, trancei o cabelo da rainha.
Viviane afastou-a e disse, muito irritada:
- Artur colocou você, sacerdotisa de Avalon e princesa de sangue real, como criada de sua rainha?
- Não, não - respondeu Morgana rapidamente. - Sou tão respeitada quanto a própria rainha. Fiz o cabelo de Gwenhwyfar, hoje, por amizade. Ela também faz o meu, ou dá laços no meu vestido, como duas irmãs. (p.48-49; v.3)

[343] - Ah Morgana, venha depressa, precisamos de você e de suas ervas. Papai e Lancelote mataram o dragão, mas estão ambos com queimaduras... (p.95; v.3)

[344] [...] gritou Gwenhwyfar. - Essa prostituta vagabunda que é sua irmã é tão vil que praticou suas artes imundas contra o próprio irmão. (p.107; v.3)

[345] Morgana não estava na igreja; sem dúvida, não tivera a ousadia de vir sem a absolvição, a um serviço religioso onde seria denunciada pelo que era – incestuosa, pagã, bruxa, feiticeira. (p.116; v.3)

men. But Uriens will be glad that she is gracious and will rule his home well. I wish, though, that he were not quite so old ... ."
"I think she will be happier with an older man," Gwenhwyfar said. "She is not a giddy young thing."[346] (p.565)

M102 - *But after all, I suppose Accolon would want a bride of fifteen, not one of four-and-thirty. A woman past thirty – so women mostly said – must content herself with a man who had been often married and wanted her for her family connections, or for her beauty or possessions, or perhaps as a mother for his children.*[347] (p.566-567)

M103 - […] Morgaine considered herself dispassionately – the somber costly gown, suitable for a queen ... Uriens had given her all the gowns and jewels which had belonged to his late wife, and she had her jewels from Igraine as well; Uriens liked to see her decked out in jewels befitting a queen.
Some kings kill their prisoners of state, or enslave them in their mines; if it pleases the King of North Wales to hang his with jewels and parade her forth at his side, and call her queen, why not?[348] (p.570)

M104 – "You can go, Berec," he told the man. "My lady will fetch my clothes for me." When the man had gone he asked, "Morgaine, will you rub my feet? Your hands are better than his."
"Certainly. But you will have to sit in the chair."[349] (p.571)

M105 - […] She slid the soft indoor slippers on his feet and stood up, wiping her hands on a towel. "Is that better, my lord?"
"Wonderful, my dear, thank you. No one can look after me the way you do," he said. Morgaine sighed.[350] (p.572)

M106 – "You are a notable housekeeper, my dear," he said, and took her arm as they went out of the room. She thought, *He thinks he is being kind to say so*.[351] (p.572)

---

[346] - Ela está há muito na idade de casar. Deve desejar um lar seu, do qual seja a senhora, em lugar de estar servindo sempre a outra mulher. E ela também é muito instruída para a maior parte dos jovens. Mas Uriens ficará satisfeito por ser ela graciosa e poder administrar bem sua casa. Gostaria, porém, que ele não fosse tão velho...
- Acho que ela será mais feliz com um homem mais velho – continuou Gwenhwyfar. - Ela não é muito jovem. (p.122-123; v.3)

[347] Mas, afinal de contas, supunha-se que Acolon desejaria uma noiva de quinze, e não de trinta e quatro anos. Uma mulher de mais de trinta - é o que dizem a maioria das mulheres - deve contentar-se com um homem que já foi casado várias vezes e a quer pelos laços de família, pela sua beleza ou pela sua riqueza, ou talvez para servir de mãe para seus filhos. (p.124; v.3)

[348] [...] Morgana analisou-se desapaixonadamente - o discreto e caro vestido, adequado a uma rainha... Uriens dera-lhe todas as roupas e jóias que haviam pertencido à sua última mulher, e ela tinha também as jóias de Igraine. Uriens gostava de vê -la enfeitada com jóias dignas de uma rainha.
Alguns reis matam seus prisioneiros de Estado, ou os escravizam nas minas; se é do agrado do rei de Gales do Norte pendurar jóias em sua mulher e fazê-la desfilar ao seu lado, e chamá-la de rainha, por que não? (p.128; v.3)

[349] - Você pode ir, Berec - disse ele ao criado. - Minha senhora trará minhas roupas para mim. - Depois de Berec ter saído, pediu-lhe: - Morgana, pode esfregar-me os pés? Suas mãos são muito melhores que as dele.
- Certamente. Mas você terá de sentar-se na cadeira. (p.129;v.3)

[350] [...] Calçou-lhe os sapatos confortáveis e levantou-se, enxugando as mãos numa toalha.
- Está melhor, meu senhor?
- Excelente, minha querida, muito obrigado. Ninguém sabe cuidar de mim como você.
Morgana suspirou. (p.130; v.3)

[351] - Você é uma dona-de-casa notável - disse ele, segurando-lhe o braço enquanto saíam do quarto. Morgana pensou: *Ele pensa que está sendo gentil ao dizer isso*. (p.130; v.3)

M107 - Soon after, the household went to rest; Morgaine, the last to rise from her seat, went to supervise the locks and bars, and then went, with a small lamp in her hand, to make sure Accolon had been given a good bed […].[352] (p.578)

M108 - "[…] Morgaine, will you rub my back?"
She started to fling back furiously, *You have a dozen body servants, and I am your wife, not your slave*, then stopped herself; instead she smiled and said, "Yes, of course," and sent a pageboy for her vials of herbal oil. Let him think her still compliant to everything; healing was a part of a priestess's work. If it was the smallest part, still, it gave her access to his plans and his thoughts. She rubbed his back and kneaded salve into his sore feet, listening to the small details of the land dispute he had ridden out yesterday to settle.
For Uriens, any woman could be queen, he wants only a smiling face and kind hands to cosset him. Well, he shall have them while it suits my purpose.[353] (p.579-580)

M109 - She helped Uriens to dress, went down with him, and with her own hands fetched him fresh new-baked bread from the kitchen and some of the foaming new beer. She served him, spreading honey on his bread. Let him think her the most doting of his subjects, let him think her only his sweet compliant wife. It meant nothing to her, but one day it might mean much to have his trust, so that she could do what she chose.[354] (p.581)

M110 - Morgaine had taken her spindle and distaff in her hand, but she was only pretending to spin, twirling it once in a while and drawing out a little thread; she disliked spinning as much as ever, and one of the few things she had asked of Uriens was that she might employ two extra spinning women so that she would be free of that detested task; she did twice her share of the household weaving in its stead. So now she only twirled the spindle now and again, that none of the servants would see her sitting with her hands idle ... not that anyone would have the right to reproach her, she was busy early and late ... .[355] (p.586)

M111 - "[…] Uriens has Morgaine to guide and counsel him."

---

[352] Pouco depois, foram todos dormir. Morgana, a última a levantar-se da mesa, foi fiscalizar as portas e, em seguida, verificar, à luz de um lampião, se fora dada uma boa cama a Acolon. (p.136; v.3)

[353] - [...] Morgana, pode esfregar-me as costas?
Ela ia responder, com irritação, *Você tem dezenas de criados, e eu sou sua mulher, não sua escrava*, mas conteve-se e sorriu:
- Sim, naturalmente - e mandou um pajem buscar seus ungüentos e óleo de ervas. Era melhor deixá-lo acreditar que ela continuava a ser dócil e a ceder em tudo. Além disso, tratar dos doentes era parte da missão de uma sacerdotisa. Mesmo que fosse a parte menor, ainda assim lhe dava acesso aos planos e pensamentos de Uriens. Esfregou-lhe as costas e passou ungüento em seus pés doloridos, ouvindo-o falar dos detalhes da disputa de terras que fora solucionar, na véspera.
Para Uriens, qualquer mulher poderia ser rainha, ele quer apenas um rosto sorridente e mãos bondosas para afagá-lo. Bem, ele terá isso, enquanto for de minha conveniência. (p.138; v.3)

[354] Ajudou Uriens a vestir-se, desceu com ele e, com suas próprias mãos, levou-lhe o pão fresco e cerveja nova, espumante. Serviu-o, passando mel no pão. Que ele a considerasse a mais delicada de suas servas, que a visse apenas como sua terna e dócil esposa. Isso nada significava para ela, mas ter a confiança de Uriens poderia representar muita coisa, algum dia, permitindo-lhe fazer o que quisesse. (p.139-140; v.3)

[355] Morgana apanhara o fuso e a roca, mas apenas fingia fiar, fazendo-a rodar por vezes, e produzindo um pouco de fio. Continuava a não gostar daquele trabalho, e uma das poucas coisas que tinha pedido a Uriens fora empregar duas mulheres mais na fiação, a fim de não ter de se ocupar naquela tarefa detestada. Em compensação, fazia o dobro do que lhe cabia, em tecelagem. Por isso, agora só ocasionalmente fiava, para que nenhum dos servos a visse ociosa - não que alguém tivesse direito de censurá-la, pois estava sempre ocupada, desde bem cedo até tarde da noite. (p.144; v.3)

"That seems not right to me," Gwenhwyfar said, "for the Holy Apostle said that women should submit themselves to their husbands, yet Morgause rules still in Lothian, and Morgaine would be more than helpmeet to her king in North Wales."[356] (p. 602)

M112 – "I see you here with your husband and your fine stepson – a credit he will be to the Companions. I always wished you happiness, Morgaine, and for so many years you seemed so unhappy, but now you are queen in your own country, and you have a good son..."
Surely, she thought, *what more could any woman want ... ?*[357] (p.612)

M113 - Gawaine gave her a rough hug.
"Arthur did not well when he married you to that grandsire old Uriens, either, Morgaine – are you unhappy too?"
Morgaine felt her throat tighten, as if Gawaine's kindness would make her weep. "Perhaps there is not much happiness for women in marriage after all ... ."[358] (p.616)

M114 – "Father Griffin says that only men can be priests, because men are made in God's image and women are not. Nimue said that she wanted to be a priest when she grew up, and learn to read and write and play upon the harp, and Father Griffin told her that no woman could do all these things, or any of them."
"Then Father Griffin is mistaken," said Morgaine, "for I can do them all and more."[359] (p.627)

M115 - Now in the kitchen house she made arrangements for a festal dinner […].[360] (p.656)

M116 – "I told Maline to be sure you had everything you needed," said Morgaine, "but I will come and see. Will you need me again this night, my lord," she asked, turning to Uriens, "or shall I too go to my rest?"[361] (p.661)

M117 - Then she went with the chamberlain on the last rounds of the castle to make sure that all was locked and secure.[362] (p.662)

M118 – "I cannot imagine how you have dwelt in Uriens' kingdom as his queen so long, and not learned more of queencraft," said Morgause. "Whatever she is thought by men, a woman must depend on the goodwill of other women – what else did you learn at Avalon?"

---

[356] [...] Uriens tem Morgana para orientá-lo e aconselhá-lo.
- Isso não me parece certo - comentou Gwenhwyfar -, pois o Santo Apóstolo afirmou que as mulheres devem se sujeitar aos maridos, e mesmo assim Morgause reina no reino de Lot e Morgana é mais do que uma auxiliar de seu rei em Gales do Norte. (p.161; v.3)

[357] - Vejo você aqui, com seu marido e o seu belo enteado, que dignificará os Companheiros. Sempre desejei sua felicidade, Morgana, e durante muitos anos você parecia infeliz, mas agora é rainha, em seu país, e tem um bom filho... - *Certamente,* pensou ela, *o que mais pode desejar uma mulher?* (p.171; v.3)

[358] Morgana sentiu a garganta contrair-se, como se a bondade de Gawaine fosse provocar-lhe o pranto:
- Talvez não haja muita felicidade para as mulheres no casamento, afinal de contas... (p.176; v.3)

[359] - O padre Griffin diz que só os homens podem ser sacerdotes, porque são feitos à imagem de Deus, e as mulheres, não. Nimue disse que queria ser padre quando fosse grande, e aprender a ler, escrever e tocar harpa, mas o padre Griffin disse que nenhuma mulher pode fazer todas essas coisas, nenhuma delas.
- Então, o padre Griffin está enganado, pois eu posso fazer todas essas coisas, e mais algumas. (p.127; v.3)

[360] Ao chegar a cozinha, iniciou os preparativos para um jantar festivo [...]. (p.8; v.4)

[361] - Pedi a Maline para certificar-se de que tem tudo de que necessita – informou Morgana - mas vou verificar. Precisar de mim novamente esta noite, meu senhor? - perguntou, dirigindo-se a Uriens -, ou posso também me recolher? (p.15; v.4)

[362] Acompanhada então, de um criado, fez as últimas rondas pelo castelo para certificar-se de que tudo estava trancado e em segurança. (p.16; v.4)

Morgaine said, her voice hard, “The women in Avalon are not such fools.”[363] (p.707-708)

M119 - Morgaine was deathly white. She started to rise and speak, but Uriens looked at her with a stern frown and she sank back at his side.[364] (p.710)

M120 - Morgaine was white with rage, and Morgause heard her whisper to Uriens. “He has dared to put the sacred sword of Avalon to such uses! I will not, as priestess of Avalon, sit and witness it in silence!" She began to rise, but Uriens gripped her wrist. She struggled silently, but old as Uriens was, he was a warrior, and Morgaine a little woman; for a moment Morgause thought he would break the small bones of Morgaine's wrist, but she did not cry out or whimper. She set her teeth, and managed to wrench her wrist away. She said, loud enough that Gwenhwyfar could certainly hear, "Viviane died with her work unfinished. And I have sat idle while children unconceived grew to manhood and were knighted, and Arthur fell into the hands of the priests!”[365] (p.711)

M121 - Then Morgaine rose. She said quietly to Uriens, “Do not worry, my most beloved husband. I will say nothing to offend you or our king.”[366] (p.712)

M122 - “[…] When Viviane came to court, she came to demand of you that you fulfill your oaths to Avalon. Then she was struck down! Now I am come to finish that work she left undone, and to demand from you that holy sword of Excalibur which you have presumed to twist into the service of your Christ!”[367] (p.716)

M123 – “Uriens,” said Gwenhwyfar, “will you stand idle and let your unruly wife speak so to the High King?”
Uriens coughed; his voice when he spoke sounded as nervous as Gwenhwyfar's. “Morgaine, perhaps you are being unreasonable ... […]”[368] (p. 717)

---

[363] - Não consigo imaginar como você viveu no reino de Uriens como rainha por tanto tempo e não aprendeu mais sobre a arte de ser rainha! A despeito do que pensam os homens sobre uma mulher esta deve depender da boa vontade de outras mulheres. O que mais você aprendeu em Avalon?
Morgana, com voz sufocada, respondeu-lhe:
- Em Avalon, as mulheres não são ignorantes! (p.73-74; v.4)

[364] Morgana empalideceu mortalmente. Tentou erguer-se e dizer algo, mas Uriens olhou-a de soslaio e ela manteve-se atrás dele. (p.77; v.4)

[365] Morgana, contudo estava pálida de ódio e Morgause podia ouvi-la sussurrar a Uriens:
- Ele atreveu-se a desviar a espada de Avalon para tais usos! Como sacerdotisa de Avalon, não ficarei sentada, testemunhando isso em silêncio! - Fez menção de erguer-se mas Uriens segurou-lhe o pulso com força. Ela tentou reagir silenciosamente mas sentia-se tão velha quanto Uriens e este tinha sido guerreiro, ao passo que ela era uma frágil mulher; por alguns instantes, Morgause pensou que ele, partiria os pequenos ossos do pulso da esposa mas ela não gritou nem gemeu. Mordeu-o e tentou desvencilhar-se, até que disse alto o suficiente para que Gwenhwyfar certamente a ouvisse: - Viviane morreu deixando sua missão inacabada. E eu nada pude fazer enquanto crianças ingênuas se tornavam adultas e eram sagradas cavaleiros e Arthur caia nas mãos dos padres! (p.78; v.4)

[366] Morgana então, levantou-se. Com voz calma, tranquilizou Uriens:
- Não se preocupe, meu bem-amado marido. Nada direi para ofender Arthur ou a você. (p.79)

[367] - [...] Quando Viviane veio para a corte, veio para pedir que você cumprisse até o fim as promessas que fez a Avalon. E foi então, esmagada! Agora vim para terminar aquele trabalho inacabado e pedir a espada sagrada de Excalibur que você pensa usar a serviço do seu Cristo! (p.84; v.4)

[368] - Uriens - gritou Gwenhwyfar - vai ficar parado como uma estátua e deixar que sua rebelde esposa fale assim com o Grande Rei?
Uriens tossiu e sua voz soou tão nervosa quanto a de Gwenhwyfar:
- Morgana, talvez você não esteja sendo razoável... (p.86; v.4)

M124 - […] Yet, if she could bear Accolon a son, at this time when the reign went into his hands, how much more would he value her as his queen? Could she sacrifice that hold over him? *A child I could keep, a child I could hold in my own arms, a babe to love ...*[369] (p.735)

M125 - "[…] The Regalia must be returned to Avalon, even if I must bring them hither again with my own hands. I will go forth to Camelot at dawn."[370] (p.763)

M126 - She, Morgaine, would deal with the Holy Regalia. They had been left in her care, and if only she had taken her proper place here instead of revelling in sorrow and considering her own comfort, this could never have come to pass.[371] (p.763)

M127 - Morgaine clasped her hands in the most fervent invocation of her life. *I am thy priestess, O Mother! Use me, I pray, as you will*![372] (p.770)

M128 - As she moved before Lancelet she heard him whisper in awe, "Is it you, Mother? Or do I dream? ..." and set the cup to his lips, filled with overflowing tenderness; today she was mother to them all. Even Arthur knelt before her as the cup briefly passed before his lips.
I am all things-Virgin and Mother and she who gives life and death. Ignore me at your peril, ye who call on other Names ... know ye that I am One ... . Of all those in that great hall, only Nimue, she thought, had recognized her, had looked up in astonished recognition; yes, Nimue too had been reared to know the Goddess, whatever form she might take.[373] (p.771)

M129 - Later, Morgaine never knew whether in truth she had borne the chalice or whether that, too, had been part of the vast magic she had woven for the Goddess ... yet it seemed to her, still, that she bore the cup around the great hall, that every man and every woman there knelt and drank, that the sweetness and the bliss flooded her, that she walked as if borne along on those great wings she could hear ... and then Mordred's face was before her.
I am not your mother, I am the Mother of All ... .[374] (p.771)

M130 - Now her work was done, and she would return to Avalon. But she would return alone. Now she would always be alone.[375] (p.774)

---

[369] Todavia, se ela desse a luz um filho de Acolon, agora que o reino passava a suas mãos, quão mais ele a valorizaria como sua rainha? Ela poderia sacrificar esse poder que tinha sobre ele? Um criança que eu poderia manter comigo, uma criança que eu poderia acalentar em meus braços, um bebê para amar. (p.107-108)

[370] - [...] As Insígnias têm que voltar a Avalon, ainda que eu precise recuperá-las com minhas próprias mãos. Irei para Camelot ao amanhecer. (p.142; v.4)

[371] Ela, Morgana, lidaria com as Sagradas Insígnias. Elas tinham sido deixadas a seu cargo e se tivesse apenas tomado o lugar que lhe cabia em vez de rebelar-se na dor e considerar seu conforto, isso jamais aconteceria. (p.142; v.4)

[372] Morgana cerrou as mãos na mais fervorosa evocação de sua vida. *Sou sua sacerdotisa, oh, Mãe! Use-me, eu rogo,, como quiseres*! (p.150; v.4)

[373] À medida que se movia diante de Lancelote ela o ouvia murmurar com veneração:
- É você, Mãe? Ou estou sonhando?... e levou a taça aos lábios, cheio de trasbordante ternura; nesse dia ela era a mãe de todos eles. Até Arthur ajoelhou-se diante dela tomando o cálice passou brevemente diante de seus lábios. *Sou todas as coisas - Virgem e Mãe, e Aquela que dá vida e a morte. Ignorem-me no perigo, vocês que chamam por outros nomes... Saibam que Eu sou única...* De todos aqueles que estavam no salão, apenas Nimue, pensou, a reconhecera e a olhara com atônita surpresa; sim, Nimue fora criada para conhecer a Deusa em qualquer forma que tomasse. (p.151; v.4)

[374] Mais tarde, Morgana jamais soube se, na verdade ela carregara o cálice ou se isso também fora parte da vista mágica que a Deusa engendrara... Entretanto, parecia-lhe que ela carregara o cálice em torno do salão, que todos os homens e mulheres se ajoelharam e beberam, que a doçura e a bênção a invadiram, que ela andara como se tivesse asas enormes... E então, o rosto de Mordred apareceu na sua frente.
Não sou sua mãe, sou a Mãe de Todos... (p.151; v.4)

M131 - "[…] Morgaine, you will not leave me again, will you?"
"I will never leave you again, my brother, my baby, my love," I whispered to him, and I kissed his eyes. And he died, just as the mists rose and the sun shone full over the shores of Avalon.[376] (p.868)

M132 - As she rose, blinded by tears, suddenly it rushed over her, like a great light.
No, we did not fail. What I said to comfort Arthur in his dying, it was all true. I did the Mother's work in Avalon until at last those who came after us might bring her into this world. I did not fail. I did what she had given me to do. It was not she but I in my pride who thought I should have done more.
[…]
Her work was done.[377] (p.876)

M133 - *Am I prepared to be ruthless with this girl too? Can I train her, never sparing, or will my love make me less harsh than I must be to train a High Priestess?*
Can I use her love for me, which I have in no way deserved, to bring her to the feet of the Goddess?[378] (p. 122)

M134 – "And you too will stand here before the fire, and grow old as I have grown old, unless the Mother has other tasks for you ... ah, Morgaine, Morgaine, little one, I should have left you in Your mother's house ... ."
Morgaine flung her arms fiercely around the priestess. "I could not stay there! I would rather have died. ..."
"I knew that," Viviane said, sighing. "I think the Mother has laid her hand on you too, child. But you have come from a life of ease into a hard life and a bitter one, Morgaine, and it may be that I will have tasks for you as cruel as those the Great Mother has laid on me. Now you think only of learning to use the Sight, and of living in the beautiful land of Avalon, but it is no easy thing to serve the will of Ceridwen, my daughter; she is not only the Great Mother of Love and Birth, she is also the Lady of Darkness and Death." Sighing, she stroked the girl's soft hair. "She is also the Morrigan, the messenger of strife, the Great Raven ... oh, Morgaine, Morgaine, I would you had been my own child, but even so I could not spare you, I must use you for her purposes as I was myself used."[379] (p. 135-136)

---

[375] Sua missão estava cumprida e ela voltaria a Avalon. Mas voltaria só. Desse momento em diante estaria sempre só. (p.154; v.4)

[376] - [...] Morgana, você não me deixará de novo, não é?
- Nunca mais o deixarei, meu irmão, meu bebê, meu amor - sussurrei e beijei-lhe os olhos. Ele morreu logo que a bruma se levantou e o sol raiou sobre as praias de Avalon. (p.268; v.4)

[377] Quando se levantou, cega pelas lágrimas, algo caiu sobre ela, de repente, como uma grande luz.
Não, não falhamos. O que disse para confortar Arthur na hora de sua morte era verdade. Cumpri a tarefa da Mãe em Avalon até que o último daqueles que vieram depois de nós pôde trazê-la para o mundo. Não falhei. Fiz o que me foi dado fazer. Não era Ela mas eu, com meu orgulho, quem pensava que devia ter feito mais.
[...]
Sua tarefa estava cumprida. (p.277; v.4)

[378] Serei capaz de ser dura com esta menina também? Poderei prepará-la, sem poupá-la, ou meu amor me fará menos rigorosa do que devo ser para formar uma grã-sacerdotisa?
Poderei usar o amor que ela tem por mim, e que nada fiz para merecer, para levá-la aos pés da Deusa?

[379] E você também ficará aqui, diante do fogo, e envelhecerá como envelheci, a menos que a Mãe lhe reserve outras tarefas... ah, Morgana, Morgana, minha pequena, eu deveria tê-la deixado na casa de sua mãe...
Morgana abraçou-a impetuosamente:
- Eu não podia ficar lá! Preferia ter morrido...
- Eu sabia disso - suspirou Viviane. - Acho que também foi escolhida pela Mãe. Mas você vem de uma vida de conforto para uma existência de agruras e dificuldades, Morgana, e eu talvez tenha para você tarefas tão amargas

M135 - MORGAINE WENT down along the path toward the edge of the Lake. Her heart was still beating faster than usual; often, these days, when she spoke with the Lady, anger was mixed with affection, to neither of which she was allowed to give voice, and this did strange things to her mind. She wondered at herself, because she had been taught to control her emotions as she controlled her words and even her thoughts.[380] (p. 140-141)

M136 - *Let him see, then! Let him fear me and know me as the Goddess-self!* She knew some rebel part of herself, long stifled, was crying out, *No, I want him to see the woman, not the Goddess, not even the priestess*, but another deep breath and even the memory of that wish was exhaled.[381] (p. 143)

M137 - Morgaine thought of Viviane's words to her, many years ago: *it is too heavy a burden to be borne unconsenting.* But for the first time she wondered, *What would Viviane really have done if at any time during these years I had come to her and told her that I wished to depart? The Lady is all too sure that she knows the will of the Goddess.* Such heretical thoughts disturbed her, and quickly she thrust them from her mind, resting her eyes again on Lancelet.[382] (p. 147)

M138 - She had never known what it was to be happy, not since she was a small and heedless child; happiness was something she dimly remembered before her mother had burdened her with the weight of her little brother. And here in the Island, life had soared into the free spaces of the spirit and she had known exaltation and the delights of power as well as the suffering and struggle of the pain and the ordeals; but never the pure happiness she knew now. The sun seemed to burn more brightly, the clouds to move through the sky like great wings against the dazzling, sparkling air, every bud of clover in the grass shimmered with its own interior light, a light that seemed to shine out from her as well. She saw herself mirrored in Lancelet's eyes and knew that she was beautiful, and that he desired her, and that his love and respect for her were so great that he would even hold his own desire within bounds. She felt she would burst with her joy.[383] (p. 154)

---

quanto as que me foram destinadas pela Grande Mãe. Neste momento, você só pensa em aprender a usar a Visão, e em viver na velha terra de Avalon, mas não é fácil servir ao desejo de Ceridwen, minha filha. Ela não só é a Grande Mãe do Amor e do Nascimento, mas também a Senhora das Trevas e da Morte. - Suspirando, Viviane afagou os cabelos da menina. - É também a Morigán, a mensageira da luta, o Grande Corvo... ah, Morgana, que bom se você fosse minha filha, mas mesmo assim, eu não poderia poupá-la, terei de usá-la com as finalidades para as quais eu mesma fui usada... (p.150-151)

[380] MORGANA CAMINHOU pela trilha até a margem do lago. O coração batia-lhe mais depressa do que o habitual; muitas vezes, naqueles dias, ao falar com a Senhora, o ódio e a afeição misturavam-se nela, e a nenhum dos dois podia dar expressão, o que provocava reações estranhas em sua mente. Indagava-se o motivo, pois aprendera a controlar as emoções, tal como controlava as palavras e até mesmo o pensamento. (p. 155)

[381] *Que ele veja, então! Que tenha medo de mim e me conheça como uma projeção da Deusa!* Mas um lado rebelde seu, há muito sufocado, gritava: *Não, quero que ele veja a mulher, não a Deusa, nem mesmo a sacerdotisa*, mas com outra respiração profunda, até mesmo a lembrança desse desejo desapareceu. (p. 157)

[382] Morgana lembrou-se das palavras ditas por Viviane muitos anos antes: *É um fardo pesado demais, e só pode ser carregado de livre vontade.* Mas, pela primeira vez, teve dúvidas. *O que teria Viviane feito realmente se, em determinado momento, em alguns desses anos, eu a tivesse procurado e dito que queria ir embora? A Senhora tem certeza demais de que conhece a vontade da Deusa.* Esses pensamentos indignos perturbaram-na, e ela afastou-os rapidamente, voltando outra vez os olhos para Lancelote. (p. 162)

[383] Nunca, desde que era criança e despreocupada, Morgana conhecera a felicidade, algo de que se recordava vagamente, anterior à época em que a mãe a encarregara de cuidar do irmãozi nho. E ali na ilha, em que a vida se elevava aos espaços livres do espírito, ela conheceu a exaltação e as delícias do poder, bem como o sofrimento e a luta da dor e as provações. Nunca, porém, a felicidade pura que experimentava agora. O sol parecia mais brilhante, as nuvens pareciam mover-se pelo céu como grandes asas no ar estonteante e vibrante, cada trevo que

M139 - She closed her eyes; she no longer cared. Her oath seemed a thousand leagues and a thousand years distant, and not even the thought of Viviane's anger could have deterred her. Years afterward, she wondered what would have happened if they had stayed like that even a few more minutes; no doubt the Goddess in whose hands they lay would have had her will with them. But even as their lips joined again, Lancelet stiffened a little, as if hearing something just outside the range of hearing.[384] (p. 156)

M140 - THREE DAYS LATER, when she had recovered her strength somewhat, Viviane sent for her.
[…]
Sick and incurious, she wished that Viviane had left her to recover in peace, but she did Viviane's will as she would have done that of the Goddess, had the Goddess leaned down from Heaven and spoken a wish aloud.[385] (p.168)

M141 – "Don't cry," she said, helplessly, "don't cry. We are in the hands of her who brought us here. It doesn't matter. We are not brother and sister here, we are man and woman before the Goddess, no more."
And I never knew you again. My brother, my baby, the one who lay on my breast like a little child. Morgaine, Morgaine, I told you to take care of the baby, as she went away and left us, and he cried himself to sleep in my arms. And I did not know.
"It's all right," she said again, rocking him, "don't cry, my brother, my beloved, my little one, don't cry, it's all right."
But even as she soothed him, despair beat at her.
Why did you do this to us? Great Mother, Lady, why?
And she did not know whether she was calling to Viviane, or to the Goddess. (p.181)[386]

M142 - IT WAS TEN DAYS before Viviane sent for her; the full moon that had shone on the triumph of the Horned One had dwindled in the sky to a sickly dying splinter. By the time one

---

brotava na grama reluzia com sua luz interior própria, luz que parecia vir também dela. Viu-se refletida nos olhos de Lancelote, e soube que era bela, que ele a desejava, e que o amor e o respeito que sentia eram tão grandes que ele conteria seu desejo. Sentiu-se explodir de alegria. (p.158-159)

[384] Ela fechou os olhos; já não se importava. Seu juramento parecia estar a mil léguas e mil anos de distância, e nem mesmo a lembrança da raiva de Viviane poderia detê-la. Anos depois, ela costumava pensar no que teria acontecido se tivessem ficado assim por mais alguns minutos. Sem dúvida, a Deusa, em cujas mãos estavam, teria imposto sua vontade. E mesmo quando seus lábios novamente se uniram, Lancelote teve um súbito movimento de tensão, como se ouvisse alguma coisa muito de leve. (p.171)

[385] TRÊS DIAS DEPOIS, quando já havia recuperado um pouco de sua força, Viviane mandou chamá-la.
[...]
Sentindo náuseas, desinteressada, desejou que Viviane a tivesse deixado recuperar-se em paz, mas atendeu à vontade da Senhora, como se fosse a da Deusa, como se esta tivesse baixado do céu e manifestado um desejo em voz alta. (p.183)

[386] - Não chore - consolou-o ela, com desalento -, não chore. Estamos nas mãos Dela, que nos trouxe aqui. Não tem importância. Não somos irmão e irmã aqui, apenas homem e mulher ante a Deusa.
E eu não te reconheci. Meu irmão, meu menino, aquele que dormiu no meu colo como uma criancinha. Morgana, Morgana, eu lhe disse para cuidar do menino", enquanto ela se afastava e nos deixava, e ele chorou até dormir nos meus braços. E eu não sabia.
- Está tudo bem - repetiu, embalando-o. - Não chore, meu irmão, meu amado, meu pequenino, não chore, está tudo bem.
Mas, rnesmo ao acalentá-lo, o desespero tomava conta dela.
Por que nos fizeste isso, Grande Mãe, Senhora, por quê?
E não sabia se estava falando com Viviane ou com a Deusa. (p.196)

of the young priestesses brought a message that Viviane required her presence, Morgaine had given way to smoldering anger.
She has played upon me as I would play upon the harp. The words rang so in her mind that at first, hearing harp music from inside Viviane's dwelling, she thought it the echo of her own bitter thoughts.[387] (p.183)

M143 - Viviane reached out to her and, as she had done when Morgaine was only a child, took her hand, gently stroking her fingers one after another. Morgaine could not stop her tears. She raised Viviane's hand to her lips and kissed it. She thought, with a crushing sense of loss, *Why, she is old, she has grown old since I came here ...* always before this, Viviane had seemed to her ageless, unchanging, like the very Goddess herself. *Ah, but I too have changed, I am no longer a child ... once she told me, when I came here, that a day would come when I would hate her as much as I loved her, and I could not believe it then ...* . She struggled against her weeping, afraid she would make some sound which would betray her and, even more, interrupt the flood of music. She thought, *No, I cannot hate Viviane*, and all her rage melted into sorrow so great that for a moment she thought she would break into the fiercest weeping. For herself, for the changes in herself, for Viviane who had been so beautiful, the very face of the Goddess, and who was now nearer to the Death-crone, and for the knowledge that she too, like Viviane, with the relentless years would one day herself come to stand as the crone; for the day she had climbed the Tor with Lancelet and lain there in the sun, hungering for his touch without clearly knowing what it was she wanted; and for something which had gone from her, irrevocably. Not virginity alone, but a trust and belief she would never know again. And Morgaine knew that beside her Viviane, too, was weeping silently behind her veil.[388] (p. 186)

M144 - Viviane sighed. “Well, there is nothing we can do about that now,” she said. “Done is done. And at this moment the hope of Britain is more important than your feelings.”
Morgaine turned away and did not wait to hear more.[389] (p.191)

---

[387] Passaram-se dez dias, até que Viviane a mandou chamar. A lua cheia que brilhara no triunfo do Galhudo encolhera-se e transformara-se num fragmento enfermiço e agonizante. Quando uma das jovens sacerdotisas trouxe a mensagem de que Viviane queria falar-lhe, o ódio de Morgana transformara-se numa raiva latente.*Ela me usou como se usa um instrumento, como eu tocaria uma harpa*. As palavras soaram de tal modo em sua mente que a princípio, quando ouviu a música de uma harpa na casa de Viviane, acreditou que era o eco de seus amargos pensamentos. (p.198)

[388] Viviane estendeu-Ihe a mão, como fizera quando Morgana era apenas uma criança, acariciando-lhe suavemente os dedos, um após outro.As lágrimas continuavam a rolar, e ela não conseguia contê-las. Levou a mão de Viviane aos lábios e beijou-a. Pensou, com esmagadora sensação de perda: *Ora, ela é velha, envelheceu desde que cheguei aqui...* Sempre, antes daquele momento Viviane lhe havia. parecido sem idade, imutável, como a própria Deusa. *Ah, mas eu também mudei, já não sou uma criança... certa vez, quando cheguei, ela me disse que algum dia teria por ela tanto ódio quanto tive amor, e não pude acreditar nisso, então...* Lutou contra o pranto, temendo fazer algum ruído revelador e, o que seria pior, interromper a música. Pensou: *Não, não posso odiar Viviane*, e todo o seu ressentimento dissolveu-se numa dor tão grande que por instantes ela pensou que fosse explodir no mais intenso choro. Um choro que seria por ela mesma, pelas modificações que sofrera, por Viviane, que havia sido tão bela, o rosto da própria Deusa, e estava agora mais próxima da sombra da morte, e por saber que também ela, como Viviane, com o passar implacável dos anos, estaria sob a sombra da morte; um pranto que seria pelo dia em que subira o Tor com Lancelote, com quem se deitara ao sol, desejando ser tocada por ele, sem compreender claramente aquela ânsia; e por alguma coisa que perdera, de maneira irrecuperável. Não apenas a virgindade, mas uma confiança e uma crença que jamais voltaria a conhecer. E Morgana estava certa de que, ao lado dela, Viviane também chorava silenciosamente, lá por trás de seu véu. (p.200-201)

[389] Viviane suspirou:
- Bem, nada podemos fazer, agora. O que está feito está feito. E neste momento, a esperança da Bretanha é mais importante do que seus sentimentos.
Morgana voltou-se e não esperou para ouvir mais. (p.206)

M145 - Suddenly Morgaine fell to the ground, and for an instant Viviane feared the girl would break into wild sobbing. "Why did you do this to me, Viviane? Why did you use me this way? I thought you loved me!" Her face worked, though she did not weep.
“The Goddess knows, child, I love you as I have never loved any other human being, on earth,” Viviane said steadily, through the knifing pain in her heart. “But when I brought you here, I told you: a time would come when you might hate me as much as you loved me then. I am Lady of Avalon; I do not give reasons for what I do. I do what I must, no more and no less, and so will you when the day comes.”
“That day will never come!” Morgaine cried out, “for here and now, I tell you that you have worked upon me and played with me like a puppet for the last time! Never again – never!”[390] (p.228)

M146 - *I would not be a pawn for Viviane, giving a son to my brother for some secret purpose of the Lady of the Lake. Somehow I never doubted that it would be a son. Had I believed I would bear a daughter, I would have stayed in Avalon, giving the Goddess the daughter I owed to her shrine. Never, in all the years since, have I ceased to regret that the Goddess sent me a son, rather than a daughter to serve her in temple and grove.*[391] (p.230)

M147 - *The Goddess had had her way with us. I felt some of the shared regret for what had happened that morning-what we had done as Goddess and God had been ordained by ritual, but what had happened at sunrise, that had been for ourselves. But that, too, was as the Goddess would have it.*[392] (p.231)

M148 - But they had had other plans for her, and in the wreck of that she had left Avalon forever, birne a child who had destroyed any hope that she could ever give the Goddess a daughter to her shrine: […]. *By doing right I did wrong; by obeying Viviane’s word I helped with the wreck and disaster of this marriage, for wreck I know it will be…*[393] (p.290-291)

M149 - […] she who was sister to the High King, schooled by the Lady of the Lake, accepted by the Goddess… now had she cast it all away. But no, she has not cast it away, it had been

---

[390] Morgana caiu subitamente ao chão, e por um instante Viviane temeu que a moça mergulhasse num pranto descontrolado.
- Por que você fez isso, Viviane? Pensei que me amasse! - Tinha o rosto contorcido, embora não chorasse.
- A Deusa sabe, filha, que eu a amo como nunca amei outro ser humano - confessou Viviane com firmeza, com uma funda dor no coração. - Mas quando a trouxe para cá, eu lhe avisei: chegaria o momento em que você poderia me odiar tanto quanto me amava então. Eu sou a Senhora de Avalon; não dou explicações sobre o que faço. E faço aquilo que devo, nem mais nem menos, e assim fará você também, quando chegar o seu dia.
- Esse dia nunca chegará! - gritou Morgana. - Pois aqui e agora eu lhe digo que você me usou e brincou comigo como um boneco pela última vez! Nunca mais! Nunca! (p.245)

[391] *Eu não seria um peão de Viviane, dando um filho ao meu irmão por alguma razão secreta da Senhora do Lago. Eu não havia duvidado nunca de que seria um filho. Se tivesse acreditado que seria uma menina, teria ficado em Avalon, dando à Deusa a filha que eu devia a seu santuário. Nunca, em todos os anos decorridos desde então, deixei de lamentar que a Deusa tivesse me dado um filho, e não uma filha para servi-la no templo e no bosque.* (p.247)

[392] *A Deusa nos impusera sua vontade. Senti um pouco de remorso pelo que acontecera naquela distante manhã - o que havíamos feito como Deus e Deusa fora ordenado pelo ritual, mas o que aconteceu ao amanhecer, aquilo fora jeito por nós mesmos. Mas também isso era a vontade da Deusa.* (p.248)

[393] Mas tinham outros planos para ela, e o naufrágio que provocaram a arrastara para longe do Lago, deixando-lhe um filho que destruíra qualquer esperança de dar à Deusa, algum dia, uma sacerdotisa para seu santuário.[...] *Fazendo o que era certo, fiz o que estava errado. Obedecendo à palavra de Viviane, contribuí para o fracasso e o desastre desse casamento, pois desastre sei que dele resultará...* (p.74-75; v.2)

taken from her when Viviane sent her to the kingmaking and she had come away with child by her own brother.[394] (p.416)

M150 - *Viviane had planned this, she had used me as she had used Igraine!*[395] (p.475)

M151 - *... I was not worthy of Lancelet, I was not worthy even of Kevin ... I could not tempt him to do his true duty to Avalon ... .*
... I should have gone to Taliesin and begged him, even on my knees, to take me back to Avalon, that I might atone for all my faults and return again to the shrine of the Goddess ...[396] (p.505)

M152 - And for a bizarre moment Morgaine saw herself as the Queen's shadow ... *somehow her fate and mine have gotten all entangled ...* she, Morgaine, had had Arthur and borne him a son, which Gwenhwyfar longed to do; Gwenhwyfar had had Lancelet's love for which Morgaine would willingly have given her soul *... it is just like the God of the Christians to make such blunders – he does not like lovers. Or is it the Goddess who jests cruelly with us?*
Gwenhwyfar beckoned to Morgaine. "You look ill, sister. Are you still faint?"
Morgaine nodded. *I must not hate her. She is as much victim as I. ...*[397] (p.533)

M153 - *So, am I fallen so low that I would have him drugged, not knowing? Elaine will have him that way ... why is it better for her? But she wants him for husband, for better or worse. Not I. I am a priestess, and I know this thing that burns in me is not of the Goddess, but unholy ... am I so weak that I would have Gwenhwyfar's castoff garments and her castoff paramour also?* And while her scorn cried no, the weakness through her whole body cried yes, so that she was sick with self-contempt as she went along the hall to the chamber of King Pellinore.[398] (p.540)

M154 – "Ah, Morgaine, Morgaine, my poor sister – I knew I had done you a great wrong, but I dreamed never that it was so great a wrong as this –"[399] (p. 550)

---

[394] [...] ela que era irmã do Grande Rei, instruída pela Senhora do Lago, aceita pela Deusa... jogara tudo isso fora. Mas não, não jogara fora, tudo lhe fora tomado quando Viviane a mandara à celebração na qual Artur fora feito rei e da qual saíra grávida do próprio irmão. (p.227; v.2)

[395] *Viviane tinha planejado isso, e me usou como havia usado Igraine!* (p.29; v.3)

[396] *... Eu não era digna de Lancelote, não era digna nem mesmo de Kevin... Não pude fazer que ele cumprisse seu dever para com Avalon...*
... Eu devia ter procurado Taliesin e implorado, de joelhos, mesmo que me levasse de volta para Avalon, para que eu pudesse expiar todas as minhas faltas e voltar novamente ao santuário da Deusa. (p.61; v.3)

[397] Por um momento estranho, Morgana viu-se como uma sombra da rainha... *nossos destinos misturaram-se, de algum modo...* Ela, Morgana, deitara-se com Artur e lhe dera um filho, e isso constituía o maior desejo de Gwenhwyfar. E a rainha era a dona do amor de Lancelote, pelo qual Morgana teria dado, de bom grado, a alma... *seria preciso um Deus como o dos cristãos para fazer tamanha embrulhada, pois ele não gosta de amantes. Ou será a Deusa que brinca cruelmente conosco?*
Gwenhwyfar fez um gesto em direção a Morgana:
- Você parece doente, irmã. Ainda se sente indisposta?
Morgana assentiu com a cabeça. *Não devo odiá-la. Ela é tão vítima quanto eu.* (p.89; v.3)

[398] *Terei descido tanto a ponto de ter vontade de ficar com ele, drogado, sem saber? Elaine aceita-o desse jeito... por que é melhor para ela? Mas quer casar-se com ele, para o que der e vier. Eu não. Sou uma sacerdotisa, e sei que essa coisa que me queima por dentro não vem da Deusa, mas é ímpia... Serei tão fraca a ponto de aceitar as roupas velhas e os amantes velhos de Gwenhwyfar?* E enquanto seu desprezo gritava não, a fraqueza em todo o seu corpo clamava sim, a tal ponto que se sentia enojada de si mesma, enquanto se dirigia, pelo corredor, até o quarto do rei Pellinore. (p.96-97; v.3)

[399] - Ah, Morgana, Morgana, minha pobre irmã... Eu sabia que lhe havia feito um grande mal, mas nunca poderia ter sonhado que fora tão grande assim... (p.107; v.3)

M155 - […] no man could escape fate. Morgaine thought mirthlessly, *No woman either.*[400] (p.555)

M156 - […] *it was not desire brought me to my brother's bed, but obedience to the will of the Goddess ... .*[401] (p.558)

M157 - *Arthur gave me some fine and costly jewelry - I had never cared a great deal for jewelry, having not been accustomed to wear it in Avalon and never having learned since, though I had a few pieces that had been Igraine's. Now he gave me many more of our mother's gems, and some that had been plunder of the Saxons. I would have protested, but Gwenhwyfar reminded me that Uriens would expect to see his wife finely dressed as befitted a queen, and I shrugged and let her deck me out like a child's doll.*[402] (p.566)

M158 - *Ah, Mother Goddess, I thought, this is grotesque, this is madness, you jest with me ... I might well have made a happy marriage with Accolon, after all. But Accolon was young and would wish for a young wife ... .*[403] (p.567)

M159 - *At least, I thought, he does not expect me to be madly excited about the great honor of being married to him. I could have said that it would be no change- I had not truly been happy since I left Avalon, and since I would be unhappy wherever I was, at least it would be better to be away from Gwenhwyfar's malice.*[404] (p.569)

M160 - […] *but done is done, and I had not known what other plans Viviane had had for me; and they had brought me in the end to this wedding with Uriens.*[405] (p.569)

M161 - […] Morgaine wished – and not for the first time – that she had been only one of the priestesses, not one of the great royal line of Avalon.
I would still be there, she thought, *one of them, doing the work of the Lady ... not here, like any shipwrecked sailor, lost in an alien land ... .* Abruptly she turned and walked through the blossoming garden, her eyes downcast, refusing to look any further at the apple blossoms. *Spring comes again and again, and the summer follows, with its fruitfulness. But I am as alone and barren as one of those locked-up Christian virgins within convent walls*. She set her will against the tears which seemed somehow always beneath the surface these days, and went

---

[400] [...] nenhum homem poderia fugir ao destino. E Morgana pensou, sem nenhuma alegria: *E nenhuma mulher também*. (p.113; v.3)
[401] *Não foi o desejo que me levou a deitar-me com meu irmão, mas a obediência à vontade da Deusa...* (p.115; v.3)
[402] *Artur deu-me jóias bonitas e caras - nunca me importei muito com jóias, pois não me habituei a usá-las em Avalon, nem depois, embora tivesse algumas que tinham pertencido a Igraine. Ele deu-me mais algumas das jóias de nossa mãe, e outras que haviam sido tomadas dos saxões. Eu teria protestado, mas Gwenhwyfar lembrou-me que Uriens esperava que sua mulher se vestisse e ornamentasse como convinha a uma rainha, e eu dei de ombros, deixando que ela me preparasse como uma boneca.* (p.124; v.3)
[403] *Ah, Deusa Mãe, pensei, isto é grotesco, é loucura, você está brincando comigo... Eu poderia ter feito um casamento feliz com Acolon, afinal de contas. Mas Acolon é jovem, e gostaria de ter uma mulher nova...* (p.125; v.3)
[404] *Pelo menos, Uriens não espera que eu me entusiasme com a honra de ser casada com ele, pensei. E eu poderia ter dito que não haveria uma modificação muito grande - eu não tinha sido realmente feliz desde que deixa ra Avalon, e como seria infeliz onde quer que estivesse, pelo menos seria melhor ficar longe da malícia de Gwenhwyfar.* (p.126; v.3)
[405] [...] *mas o que está feito está feito, e eu não sabia dos planos que Viviane fizera para mim. E esses planos acabaram levando ao meu casamento com Uriens.* (p.127; v.3)

inside. Behind her the setting sun spread crimson over the fields, but she would not look at it; all was grey and barren here. *As grey and barren as I.*[406] (p.570-571)

M162 – "Must you always taunt me?" she burst out. "I have told you; I was given no choice!"[407] (p.578)

M163 - She had been a fool. Why should she have accepted compliantly Arthur's word, fearing to embarrass him before his fellow kings? If he could not keep his throne without a woman's help it might be he did not deserve to hold it. He was a traitor to Avalon, an apostate; he had given her into the hands of another apostate. Yet she had meekly agreed to what they had planned for her.[408] (p.579)

M164 - *Over these next months and as they stretched into years, one part of me moved like a painted doll through the duties he demanded of me-spinning and weaving, making herbal medicines, looking to the needs of son and grandson, listening to my husband's talk, embroidering him fine clothes and tending him in sickness ... all these things I did without much thought, with the very surface of my mind and a body gone numb for those times when he took brief and distasteful possession of it.*
But the knife was there to touch now and again for reassurance as I learned again to count sun tides from equinox to solstice and back to equinox again […][409] (p.589)

M165 – "My poor little cousin, there is a fate on us both, and we cannot escape it ... if I had stayed here, the Goddess would have worked with me one way, but even when I tried to flee my sworn duty, she brought it upon me elsewhere ... none of us can escape. We are both in her hands, and it is too late to say it would have been better the other way ... she will do with us as she will."[410] (p.641)

---

[406] Morgana desejava - e não era a primeira vez - ser apenas uma das sacerdotisas, e não descender da grande linhagem real de Avalon.
Eu ainda estaria lá, pensou ela, *seria uma sacerdotisa, fazendo o trabalho da Senhora... e não aqui, como qualquer marujo naufragado, perdida em terra alheia...* Voltou-se abruptamente e caminhou pelo jardim florido, de olhos baixos, recusando-se a olhar outra vez as flores de maçã.
A primavera volta sempre e sempre, a ela segue-se o verão, com seus frutos. Mas eu estou só e estéril, como uma dessas virgens cristãs trancadas atrás das paredes de um convento. Usou sua força de vontade para controlar as lágrimas, que pareciam sempre prontas a aflorar-lhe aos olhos, naqueles dias, e entrou no castelo. Atrás dela, o sol poente espalhava tons vermelhos pelos campos, mas ela não queria ver. Tudo ali estava cinzento e estéril. *Tão cinzento e estéril quanto eu.* (p.128-129; v.3)

[407] - Você implicará sempre comigo? - explodiu ela. - Já lhe disse: não tive escolha! (p.136; v.3)

[408] Havia sido uma idiota. Por que aceitara, sem protestar, a palavra de Artur, temendo deixá-lo em má posição ante seus Companheiros e reis? Se ele não podia manter-se no trono sem a ajuda de uma mulher, então não merecia sentar-se nele. Era um traidor de Avalon, um apóstata, e a entregara a outro apóstata. E, ainda assim, concordara humildemente em fazer o que eles haviam planejado para ela. (p.137; v.3)

[409]Nos meses que se seguiram e se acumularam em anos, uma parte de mim movia-se como uma boneca pintada, realizando tudo o que ele exigia de mim - fiando e tecendo, fazendo remédios de ervas, cuidando das necessidades de seu filho e do neto, ouvindo a conversa de meu marido, bordando para ele belas roupas e cuidando dele quando adoecia... Tudo isso eu fazia sem pensar muito, com a superfície da mente e com um corpo embotado pelas ocasiões em que ele me possuía de maneira rápida e desagradável.
Mas a faca ali estava, e eu podia tocá-la por vezes, para reassegurar-me, à medida que ia reaprendendo a contar o tempo dos movimentos solares, do equinócio ao solstício, e de volta ao equinócio. (p.148; v.3)

[410] - Minha pobre e pequena prima, estamos ambas presas a um destino do qual não podemos escapar... Se eu tivesse ficado aqui, a Deusa me teria usado talvez de outro modo, mas até mesmo quando tentei fugir ao meu dever, Ela voltou a impô-lo, em outro lugar... Nenhuma de nós pode fugir. Estamos nas mãos Dela, e é tarde demais para dizer se teria sido melhor que fosse diferente. Faremos o que Ela desejar. (p.202; v.3)

M166 - […] in his [Accolon's] presence she was what he always saw her – high priestess, confident of her goals and herself. But that was secret between them. In the long, lonely seasons, Morgaine experienced recurrent doubts and dreads; was she then no more than Uriens thought her, a solitary queen growing old, body and mind and soul drying and withering?[411] (p.656)

M167 - *I have used him*, Morgaine thought, *as ruthlessly as ever Viviane did me. ...*[412] (p.674)

M168 – "Morgaine, why do you not return to Avalon?"
[…] "My time has not yet come. I have been ordered to stay with Uriens –"[413] (p.708)

M169 - *I was a fool*, she thought. *I was priestess at his kingmaking, I bore Arthur a son, I should have used that hold I had on the King's conscience-made myself, not Gwenhwyfar, the ruler behind the throne. While I hid like an animal licking wounds, I lost my hold on Arthur. Where, at one time, I could have commanded, now I must beg, without even the power of the Lady!*[414] (p.713)

M170 - For a moment she leaned against [Accolon]. She was so weary, so weary, of being always strong, of making certain that all things went as they must! But he must never suspect her weakness![415] (p.728)

M171 - *Whatever comes of this day*, she thought*, never again, never again shall I know a moment's happiness, since one of those I love must die ... .*[416] (p.106)

M172 - *My hands will already be stained with the blood of one I love ... . Ah, Goddess, why do you try me thus?*[417] (p.735)

M173 - Morgaine wanted to protest, but her voice would not obey her. She let Uwaine guide her indoors, but once within the door she threw off his arm and walked alone. She felt frozen and lifeless. Only a few hours gone, it seemed to her, she had lain in Accolon's arms in the fairy country, had belted the sword Excalibur at his waist ... now she stood knee-deep in a relentless tide, watching it all swept away from her again, and the world was filled with the accusing eyes of Uwaine and his father.[418] (p.744)

---

[411] na sua [de Acolon] presença ela era com ele sempre a vira - grande sacerdotisa, confiante em seu próprios anseios e em si mesma. Mas esse era um segredo entre eles. Pelas longas e solitárias estações, Morgana experimentava temores e dúvidas permanentes; ser que ela então não passava da imagem que Uriens fazia dela - uma rainha solitária cujo corpo envelhecia enquanto a mente e a alma secavam e murchavam? (p.8; v.4)

[412] *Eu o usei*, pensava Morgana, *tão sordidamente como Viviane sempre fez comigo...* (p.31; v.4)

[413] - Morgana, por que não retorna a Avalon? [...]
- Minha hora ainda não chegou. Ordenaram-me que ficasse ao lado de Uriens... (p.74; v.4)

[414] *Fui uma tola*, pensava*; era sacerdotisa em sua coroação, dei um filho a Arthur; devia ter-me utilizado do poder que possuía sobre a consciência do rei e tornar-me a mais poderosa por trás do trono e não Gwenhwyfar. Enquanto rastejava como um animal, lambendo feridas, perdia o controle sobre Arthur. Naquela época, poderia ter dado ordens mas agora tenho de implorar sem ter ao menos o poder da Senhora.* (p.80; v.4)

[415] Por um momento ela aconchegou-se a ele. Estava tão cansada, tão cansada de ser sempre forte, de fazer as coisas certas, quando era necessário! Mas ele jamais deveria suspeitar de sua fraqueza! (p.99; v.4)

[416] *O que quer que advenha deste dia,* pensou*, nunca, nunca mais conhecerei um momento de felicidade, uma vez que um dos dois homens que amo deve morrer...* (p.106; v.4)

[417] *Minhas mãos já estarão manchadas com o sangue de uma pessoa que amo... Ah, Deusa, por que me põe a prova assim?* (p.108; v.4)

[418] Morgana queria protestar mas a voz não lhe obedecia. Deixou-se levar para dentro por Uwaine mas logo se desprendeu de seus braços e caminhou sozinha. Sentia-se fria e sem vida. Apenas há algumas horas, parecia-lhe, deitara-se nos braços de Acolon no pais das fadas, atara a espada Excalibur à sua cintura... agora estava

M174 - Morgaine wished that she could cry indeed, that she could let all this terrible grief and despair rush out of her with tears, as she felt Uwaine's hot tears falling on her own forehead. Uriens too stood weeping, but she stood tearless and cold.[419] (p.745)

M175 - *The strength of Arthur and the priests and of the traitor Kevin had been stronger than the magic of Avalon, and there was no one left.*
No one left. No one. I mourned without ceasing for Accolon, and for the child whose life had barely begun before it was ended, cast aside like offal. I mourned too for Arthur, lost to me now, and my enemy, and, unbelievably, even for Uriens, and for the wreck of my life in Wales, the only peace I had ever known.
I had killed or thrust from me or lost to death everyone in this world I had ever loved. Igraine was gone, and Viviane lost to death, murdered and lying among the priests of their God of death and doom. Accolon was gone, the priest I had consecrated to do that last battle against the Christian priests. Arthur was my enemy; Lancelet had learned to hate and fear me, and I was not guiltless for that hate. Gwenhwyfar feared and loathed me, even Elaine was gone now ... and Uwaine, who had been as my own son, hated me too. There was none to care whether I should live or die, and so I did not care either ... .[420] (p.751-752)
M176 - *"You will die here, Morgaine, die of grief and exile ..."*
I turned my face away and said, "For that I came here ..." and for the first time I knew indeed that I had come here to die. "All I have tried to do is in ruin, I have failed, failed ... it should be your triumph, Merlin, that Arthur has won."
He shook his head. "Ah, no, my dear, no triumph," he said. "I do what the Gods have given me to do, no more, and you do the same.[…]"[421] (p.754)

M177 - *I have killed her too. Truly, truly, now have I killed the last one I had to love ... . Mother, Goddess, why could it not have been me? I have nothing more to live for, no one to love, and Raven has never harmed a living soul, never, never ... .*[422] (p.773)

---

submersa até os joelhos em uma maré interminável, observando tudo Ihe ser tirado de novo e o mundo fitá-la com os olhos acusadores de Uwaine e seu pai. (p.118; v.4)

[419] Morgana gostaria de poder chorar, deixar todo aquele sofrimento terrível e o desespero esgotarem-se em lágrimas, quando sentiu as lágrimas quentes de Uwaine caindo-lhe na testa. Uriens também chorava mas ela permanecia fria e sem lágrimas. (p.120; v.4)

[420] *A força de Arthur, dos padres e do traidor Kevin fora maior do que a magia de Avalon e não restara ninguém.*
Não restara ninguém. Ninguém. Pranteei Acolon sem parar e a criança cuja vida mal começara antes de terminar atirada fora como lixo. Chorei, também; por Arthur, perdido para mim agora, meu inimigo e, inacreditavelmente, até por Uriens e pelos escombros da minha vida em Gales do Norte, a única paz que eu jamais conhecera.
Eu matara, afastara de mim ou levara a morte todos aqueles a quem amara no mundo. Ygraine fora-se e Viviane morrera, assassinada. Jazia entre os padres em meio a seus deuses de morte e condenação. Acolon fora-se, o sacerdote que eu consagrara para lutar a última batalha contra os padres cristãos. Arthur era meu inimigo; Lancelote aprendera a temer-me e a odiar-me e eu dera motivos para esse ódio. Gwenhwyfar me temia e me desprezava, até Elaine fora-se agora... e Uwaine, que fora como meu próprio filho, também me odiava. Não havia ninguém que se importasse com o fato de eu morrer ou viver; por isso eu tampouco me importava... (p.127; v.4)

[421] - Você morrerá aqui, Morgana, morrerá de dor no exílio.
- Para isto vim para cá... - e, pela primeira vez, eu soube que, de fato, viera para cá para morrer. - Tudo o que tenho tentado fazer está arruinado, falhei, falhei... Devia ser seu triunfo, Merlim, que Artuur tenha vencido.
Ele balançou a cabeça:
- Ah, não, minha cara, nenhum triunfo – ele insistiu. - Faço o que os deuses me deram a fazer, nada mais, e você faz o mesmo. (p.130; v.4)

M178 - *The Goddess came forth for the last time into the world when she bore the Grail through Arthur's hall at Camelot*, Morgaine thought, and then, confused, she asked herself whether the Goddess had truly borne the Grail, or had it only been herself and Raven working illusion?
I have called on the Goddess and found her within myself.
And Morgaine knew that never again would she have the ability to seek beyond herself for comfort or counsel; she could look only within. No priestess, no prophetess, no Druid or councillor, no Goddess now to turn to; none but her unguided self. […] And now and again she would see the face of Viviane, who had sent her to the bed of the Horned One, or Raven, who had stood at her side during that great moment of invocation.
They are the Goddess. And I am the Goddess. And there is no other.[423] (p.803)

M179 - Morgaine said at last, reaching out her hand to him, "Sometimes I believe, Lancelet, that it does not matter what we do. The Gods move us as they will, whatever it is that we think that we are doing. We are no more than their pawns."
"If I believed that," said Lancelet, "I should go mad once and for all."
Morgaine smiled sadly and said, "And if I did *not* believe it, I should perhaps go mad. I *must* believe that I had no power to do other than I have done."
... must believe that I never had a choice ... a choice to refuse the king-making, a choice to destroy Mordred unborn, a choice to refuse when Arthur gave me to Uriens, a choice to hold back my hand from the death of Avalloch, a choice to keep Accolon at my side ... a choice to spare Kevin Harper a traitor's death, and Nimue ...[424] (p.810)

M180 - *Truly the Goddess had departed, even from Avalon, and I, mortal as I was, remained there alone ... .*[425] (p.865)

---

[422] *Matei-a também. Na verdade, na verdade, agora eu matei a última pessoa que amei. Mãe, Deusa, por que não podia ter sido eu? Nada mais tenho pelo que viver, ninguém para amar e Raven jamais causou dano a uma alma, nunca, nunca...* (p.153; v.4)

[423] *A Deusa aproximou-se, pela última vez, do mundo quando carregou o Graal do salão de Arthur em Camelot*, pensou, e então, confusa, ela se perguntou se a Deusa realmente carregara o Graal ou se não fora prestidigitação dela e de Raven.
Eu chamei pela Deusa e a encontrei em mim mesma.
E Morgana sabia que nunca mais teria a possibilidade de procurar além de si mesma conforto ou conselhos, ela só poderia encontrá -los dentro de si. Nenhuma sacerdotisa, nenhuma profetisa, druida ou conselheiro, nenhuma Deusa para quem se voltar; ninguém, a não ser o ente desorientado que era ela própria. [...] E às vezes ela via o rosto de Viviane, que a mandara para a cama do Galhudo, ou o de Raven, que tinha estado ao seu lado durante aquele grande momento de invocação.
Elas são a Deusa. E eu sou a Deusa. E não existe outra. (p.189-190; v.4)

[424] - Algumas vezes creio, Lancelote, que não importa o que façamos. Os Deuses nos movem a sua vontade, o que quer que pensemos estar fazendo. Nada mais somos do que seus fantoches.
- Se eu acreditasse nisso enlouqueceria de uma vez por todas.
Morgana sorriu tristemente:
- E se eu *não* acreditasse nisso, provavelmente enlouqueceria. *Tenho* de acreditar que não possuo o poder de fazer nada do que tenho feito.
...preciso crer que nunca tive escolha... a escolha de recusar-me a fazer um rei; a escolha de destruir Mordred ainda em meu ventre, a escolha de recusar quando Arthur me deu a Uriens, a escolha de afastar a mão da morte de Avaloch, a escolha de manter Acolon ao meu lado... a escolha de poupar o Harpista Kevin da morte destinada a um traidor e Nimue... (p.198; v.4)

[425] *A Deusa partira com certeza, até mesmo de Avalon e eu, mortal como sou, fiquei lá, sozinha...* (p.263; v.4)

M181 - *And then, stepping forth into their dream or vision or whatever it might be, I knew that I stood on the shores of the Lake where they challenged each other, stood between them clad in the robes of a priestess.*
"Must this be? I call upon you both, in the name of the Goddess, to amend your quarrel. I sinned against you, Arthur, and against you, Gwydion, but your hate is for me, not for each other, and in the name of the Goddess I beg of you –"
"What is the Goddess to me?" Arthur tightened his fist on the hilt of Excalibur. "I saw her always in your face, but you turned away from me, and when the Goddess rejected me, I sought another God. ..."
And Gwydion said, looking on me with contempt, "I needed not the Goddess, but the woman who mothered me, and you put me into the hands of one who had no fear of any Goddess or any God."
I tried to cry out, "I had no choice! I did not choose-" but they came at each other with their swords, rushing through me as if I were made of air, and it seemed that their swords met in my body ... and then I was in Avalon again, staring in horror at the mirror where I could see nothing, nothing but the widening stain of blood in the sacred waters of the Well. My mouth was dry and my heart pounding as if it would beat a hole in the walls of my chest, and the taste of ruin and death was bitter on my lips.
I had failed, failed, failed! I was false to the Goddess, if indeed there was any Goddess except for myself; false to Avalon, false to Arthur, false to brother and son and lover ... and all I had sought was in ruin.[426] (p.866-867)

M182 – "Morgaine," he whispered. His eyes were bewildered and full of pain. "Morgaine, was it all for nothing then, what we did, and all that we tried to do? Why did we fail?"
It was my own question, and I had no answer; but from somewhere, the answer came. "You did not fail, my brother, my love, my child. […]None of us knows how She will do her will - only that it will be done."[427] (p.867-868)

---

[426] *E então, avancei no seu sonho ou visão ou o que quer que fosse e sabia que estava as margens do lago, onde eles se desafiavam, de pé entre eles, vestida com as roupas de sacerdotisa.*
- Tem que ser assim? - Pedi a ambos em nome da Deusa, que parassem com a luta. - Pequei contra você, Arthur e contra você, Gwydion mas seu ódio é por mim, não um pelo outro e em nome da Deusa eu lhes imploro...
- O que significa a Deusa para mim? - Arthur agarrou o punho da Excalibur. - Eu a vi sempre em seu rosto mas você se afastou de mim e quando a Deusa me rejeitou, busquei um outro deus.
E Gwydion disse, olhando-me com desprezo:
- Não preciso da Deusa mas da mulher que me criou e você me entregou nas mãos de alguém que não temia a Deusa ou qualquer deus.
Tentei gritar: - Não tive escolha! Não a escolhi! - mas eles atacaram-se com as espadas, passando por mim como se eu fosse feita de ar e parecia que suas espadas
se encontravam em meu corpo... E então eu estava outra vez em Avalon, olhando com horror no espelho onde não podia ver nada, nada mais que a enorme mancha de sangue nas águas sagradas do poço. Minha boca estava seca, meu coração batia como se quisesse furar as paredes do meu peito e o gosto da ruína e da morte era amargo em meus lábios.
Eu falhara, falhara, falhara! Fora falsa com a Deusa, se de fato havia alguma Deusa, a não ser eu mesma; falhara a Avalon, falhara a Arthur, falhara a meu irmão, filho e tudo o que eu buscara estava em ruínas. (p.265-266; v.4)

[427] - Morgana - sussurrou ele. Seus olhos estavam intrigados e cheios de dor. - Morgana, tudo isso, o que fizemos e tudo o que tentamos fazer foi por nada? Por que falhamos?
Esta era minha própria pergunta e eu não tinha nenhuma resposta mas ela veio de algum lugar:
- Você não falhou, meu irmão, meu amor, meu filho. [...] Então, você não falhou, meu amor. Nenhum de nós sabe como Ela fará cumprir os seus desígnios... apenas que ser feito. (p.267; v.4)