

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE LETRAS



Ecos da Idade Média em A Song of Ice and Fire
de George R. R. Martin

Diana Sofia da Silva Marques

Orientadora: Professora Doutora Angélica Varandas

Tese especialmente elaborada para a obtenção do grau de Doutor no Ramo
de Estudos de Literatura e de Cultura, Especialidade em Estudos de
Literatura e da Cultura de Expressão Inglesa

2020

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE LETRAS



Ecos da Idade Média em A Song of Ice and Fire
de George R. R. Martin
Diana Sofia da Silva Marques

Orientadora: Professora Doutora Angélica Varandas

Tese especialmente elaborada para a obtenção do grau de Doutor no Ramo de Estudos de Literatura e de Cultura, Especialidade em Estudos de Literatura e da Cultura de Expressão Inglesa

Júri:

Presidente: Doutora Maria Cristina de Castro Maia de Sousa Pimentel, Professora Catedrática e Directora da Área de Literaturas, Artes e Culturas da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa

Vogais:

Doutora Ana Maria e Silva Machado, Professora Auxiliar, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra;

Doutora Maria do Rosário Cortez Ventura Frade Ferreira Monteiro, Professora Auxiliar, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa;

Doutora Adelaide Victória Pereira Grandela Meira Serras, Professora Auxiliar com Agregação, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa;

Doutora Maria Angélica Sousa de Oliveira Varandas, Professora Auxiliar com Agregação, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa;

Doutora Maria Manuela Tavares dos Santos Silva, Professora Auxiliar, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

Tese elaborada com o recurso a uma Bolsa de Apoio a Doutoramento da Universidade de

Lisboa

2020

AGRADECIMENTOS

Por entre o território frio e inóspito de Winterfell, pelas montanhas do Vale de Arryn, pelas águas geladas das Ilhas de Ferro, pela agitação de King's Landing e pelos territórios por desbravar para lá do Mar Estreito, em Essos, contei com a presença de várias pessoas que me acompanharam ao longo desta enorme viagem – literária, pessoal, académica. Aqui lhes presto os meus mais sinceros agradecimentos.

Em primeiro lugar, à minha orientadora, a Professora Angélica Varandas, que me acompanha desde a licenciatura e com quem trabalhei com maior proximidade desde o mestrado. Juntas, levámos a Idade Média pela mão e trouxemo-la até ao século XXI através da Fantasia, pensando sobre tudo o que isso queria dizer. Obrigada pela abertura em acolher um tema que, no seio académico, ainda é marginal, mas que apresenta um enorme mar de potencialidades de reflexão literária e cultural.

Agradeço, também, à Direcção do CEAUL, Professoras Teresa Cid e Adelaide Meira Serras, pelo constante encorajamento na execução deste trabalho e por acolherem a minha investigação no Centro.

Em seguida, um enorme agradecimento à minha família, em especial aos meus pais e irmãos, que sempre me apoiaram, a nível académico, pessoal e profissional, que partilharam do meu entusiasmo por este tema e me ouviram sempre que precisei. Obrigada hoje e sempre por nunca desistirem de mim e por me incentivarem incondicionalmente.

Um agradecimento, também, aos amigos que me acompanharam e partilharam comigo este percurso, em particular à Ana Daniela Coelho, à Ana Rita Martins, ao José Duarte, à Lili Cavalheiro, à Nádia Canceiro e à Sara Paiva Henriques. Grata, também, pela ajuda, apoio e acompanhamento da Dra. Sofia MacBride que sempre me inspirou a ser melhor.

Por fim, estendo um agradecimento a todos os professores da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa com quem me cruzei e trabalhei, e que tornaram este caminho mais rico.

Kirimvose.

ÍNDICE

Agradecimentos	i
Resumo	iii
Lista de Abreviaturas	1
Introdução	2
Capítulo 1 - Fantasia: Da Origem à Teorização de um Género	8
1.1. – Fantasia: A emergência de um género	9
1.2. – Teorias do Fantástico	
1.2.1. – Todorov, Jackson e Hume: o gótico, a mimese e a subversão da realidade	37
1.2.2. – Tolkien, Attebery, Fowkes e Mendlesohn: A Construção de Mundos Fantásticos	42
Capítulo 2 – Medievalismo e Neomedievalismo: Fantasias da Idade Média	56
2.1. – Medievalismo: Revisitando a Idade Média	66
2.2. – Neomedievalismo: A Presença da Idade Média na Fantasia	83
Capítulo 3 – Ecos da Idade Média em <i>A Song of Ice and Fire</i>, de George R. R. Martin	93
3.1. – <i>A Song of Ice and Fire</i> e a Literatura Medieval	109
3.2. – Brienne de Tarth, Jaime Lannister e Sansa Stark: Cavaleiros e Ideais de Cavalaria em Westeros	129
3.3. – As mulheres de Westeros	152
3.3.1. – Cersei Lannister: Autoridade régia e feminilidade	155
3.3.2. – Melisandre: Religião e poder em Westeros	164
Conclusão	178
Obras Citadas	187

LISTA DE ABREVIATURAS

A Song of Ice and Fire: Ice and Fire

A Game of Thrones: Thrones

A Clash of Kings: Kings

A Storm of Swords: Storm

A Feast for Crows: Feast

A Dance with Dragons: Dance

Introdução

A Song of Ice and Fire, de George R. R. Martin, juntamente com a sua adaptação televisiva por parte do canal HBO *Game of Thrones* (2011-2019), afigura-se como um dos principais fenómenos culturais do século XXI, questionando as estratégias narrativas convencionais da Fantasia¹, bem como a representação da Idade Média na contemporaneidade. A sua popularidade deu origem a convenções de fãs, conferências académicas, cursos universitários e a toda uma panóplia de discussões e teorias sobre a narrativa e as suas personagens. A obra de Martin suscita debates e polémicas em diversas áreas da sociedade, onde a sua presença é visível, desde a publicidade, à política e ao humor, provando ser uma obra socialmente agregadora, ainda que advenha de um género que foi, durante muito tempo, considerado como tendo pouca credibilidade. De facto, o género da Fantasia tem sido, tradicionalmente, associado a um baixo valor literário, mais virado para o sucesso comercial. Tem sido, além disso, considerado demasiado escapista e pouco sério. No entanto, *Ice and Fire* e *Game of Thrones* receberam aclamação crítica, provando que a Fantasia pode debruçar-se sobre temáticas relevantes para a sociedade e a cultura dos dias de hoje, oferecendo um meio de reflexão sobre o mundo do leitor, ou espectador, num espaço disruptivo e com características diferentes desse mesmo mundo, que permitem um certo distanciamento.

Assim, torna-se importante o estudo de *Ice and Fire*, enquanto obra em que se discorre sobre muitos dos problemas que afectam a sociedade contemporânea. O género em que se enquadra, embora considerado marginal e ainda pouco analisado no âmbito académico nacional, não deixa de ser um dos mais consumidos nas suas várias formas (literatura, televisão, cinema, videojogos), mostrando que se torna relevante estudar este tipo de temáticas. Neste sentido, a obra é particularmente significativa, uma vez que nela está presente o uso de heranças culturais do passado, nomeadamente a Idade Média europeia, que são continuamente revisitadas, moldadas e transformadas. Esta constante revisitação do passado espelha uma sociedade que enfrenta uma crise de valores – com a UE a enfrentar desafios geopolíticos que ameaçam a sua desagregação – e que encontra, na Fantasia, uma forma de lidar com essa crise e de contribuir, internamente, para a resolução dos problemas do mundo no contexto actual. Assim, a presente tese torna-se inovadora, uma vez que são raras ou inexistentes as reflexões sobre o porquê desta

¹ Escolheu-se usar a palavra “Fantasia” com a inicial em maiúscula para se referir o género da Fantasia, em oposição ao nome comum “fantasia” enquanto faculdade imaginativa do ser humano.

apropriação e adopção do período medieval na contemporaneidade, e de como Fantasia e realidade se espelham mutuamente e moldam o nosso entendimento do passado, do presente e colocam questões pertinentes para o futuro. Desta forma, os principais objectivos desta tese são: contribuir para a compreensão da presença da cultura medieval na literatura de Fantasia, em especial na forma como ela é utilizada na construção do mundo de *Ice and Fire* de Martin, bem como analisar de que forma e com que propósitos o autor adota e subverte estruturas narrativas tradicionais da Fantasia e da representação de elementos medievais.

As primeiras formas de ficção escrita que existem contêm elementos que podem ser entendidos como fantásticos, ainda que não se possa considerar que sejam obras de Fantasia. É o caso das obras clássicas greco-romanas, os romances medievais e os textos mitológicos, por serem histórias sobre deuses e heróis e por possuírem aqueles que são considerados os motivos básicos dos textos de Fantasia, como a presença da magia, monstros, feiticeiros, e mundos sobrenaturais. Embora entendida ora como literatura de escape, ora como um mundo legítimo regido por leis internas próprias, onde se questiona e se reflecte sobre o mundo real, a literatura de Fantasia tem tido a inspiração medieval como elemento constante para a construção dos seus cenários, ligação essa que permanece pouco explorada. No caso de *Ice and Fire*, a Idade Média apresentada por Martin pretende ser, não um retrato fiel do período, mas uma forma de reflexão sobre esse mesmo período e sobre a contemporaneidade.

Assim, um dos primeiros conceitos a ser explorados é o de Fantasia, desde a sua génese até aos dias de hoje. Numa primeira parte, irão ser traçadas as fontes da Fantasia moderna, que recuam aos mitos, contos populares e contos de fadas, e irá analisar-se de que forma essas fontes se vão transformando e evoluindo ao longo dos séculos e quais as diferenças entre elas. Elas são importantes porque irão influenciar a estrutura narrativa, a construção das personagens e a presença de elementos basilares nas obras de Fantasia contemporâneas, demonstrando que a literatura, na sua forma oral ou escrita, tem tido quase sempre elementos fantásticos. Será ainda possível perceber que a Fantasia enquanto género surge durante o século XVIII no contexto do Romantismo e a partir da discussão sobre a criação artística, principalmente a partir dos conceitos de “imagination” e “fancy”, sendo posteriormente desenvolvida pelos dois autores que são considerados os pais da Fantasia moderna: J. R. R. Tolkien e C. S. Lewis.

Depois de definidas as fontes do fantástico, a presente tese pretende discorrer sobre o conceito de Fantasia, de que forma tem evoluído e o que pensaram os mais

importantes teóricos sobre o gênero. Nesse sentido, escolheu-se dividir a teorização em duas partes distintas. A primeira parte lida com autores que reflectiram sobre o fantástico enquanto presença do sobrenatural numa narrativa, como é o caso da literatura gótica.² Neste sentido, o fantástico foi concebido como um elemento que subverte a realidade, mas também como um impulso inerente a qualquer tipo de literatura, uma vez que a Fantasia pode ser vista como qualquer quebra com a realidade consensual. Assim, os autores mais importantes que pensaram sobre a Fantasia nestes moldes e que serão abordados nesta primeira parte teórica, são Tzvetan Todorov, Rosemary Jackson e Kathryn Hume. A segunda parte lida com uma teorização mais próxima daquilo que se reconhece como Fantasia moderna e que se pode verificar em *Ice and Fire*. Desta forma, autores como Tolkien, Brian Attebery, Kathrerine Fowkes e Farah Mendlesohn são basilares para perceber de que forma são construídos os mundos fantásticos. Nesse sentido, será dada especial ênfase a um dos textos mais significativos e importantes para a Fantasia contemporânea, que providencia uma definição de Fantasia, e que examina a criação de universos fantásticos através do conceito de Mundo Secundário, que caracteriza o autor como um sub-criador e que reflecte, sobretudo, sobre a arte da criação literária: “On Fairy Stories”, de Tolkien. Para além de Tolkien, serão abordados os conceitos de: “fuzzy set”, de Attebery, autor que analisa a Fantasia enquanto um conjunto de textos que possuem elementos em comum, cuja principal característica é o impossível; “ruptura ontológica”, proposta de Fowkes para quem a Fantasia rompe com aquilo que é reconhecido como a realidade consensual para retratar realidades com características impossíveis de existirem no Mundo Primário, o mundo do leitor; e “Fantasia Imersiva” que, segundo Mendlesohn, é um dos vários tipos de construção de mundos fantásticos. Esta última autora abandona uma tentativa de definição de Fantasia para se concentrar nas estratégias narrativas que permitem ao leitor relacionar-se com os universos criados pela Fantasia.

² Filipe Furtado considera que é mais adequado utilizar a palavra “metaempírico” em vez de sobrenatural, uma vez que o último termo, ao aludir a fenómenos que estão para além do mundo conhecido, apenas contempla casos que não possuem existência objectiva. Deste modo, deixam de ser consideradas sobrenaturais práticas que a ciência tem vindo a investigar, como a telepatia ou a telecinesia. O termo sobrenatural também alberga uma variedade de entidades, desde seres mitológicos a fantasmas ou espectros, constituindo, assim, uma noção obscura e relativa. O autor define o conceito metaempírico como aquele que “[...] compreende não só as entidades e ocorrências tradicionalmente denominadas sobrenaturais, como ainda todas as que, embora obedecendo a leis da natureza, se mantêm inexplicáveis até dada época devido à insuficiência de meios de percepção ou a desconhecimento desses princípios” (*Demónios Íntimos* 32).

No segundo capítulo serão tidos em atenção os conceitos de Medievalismo e Neomedievalismo, de forma a providenciar uma reflexão sobre a representação da Idade Média a partir do final século XVIII e que se expressa em diversas formas artísticas, nomeadamente na literatura, na pintura e, nos dias de hoje, até no cinema. Será tido em conta, primeiramente, o contexto histórico-social dos séculos XVIII e XIX que permitiu o surgimento do Medievalismo, mas também evidenciar movimentos artístico-literários como o Romantismo, o Revivalismo Gótico e a relevância dos Pré-Rafaelitas, bem como o surgimento do romance histórico, com Walter Scott, que irá recuperar temas e imagens reminiscentes do período medieval, apelando a valores, ideologias e sentidos estéticos do passado. Será possível verificar que este movimento acabará por criar uma visão da Idade Média idealizada que tem vindo a ser perpetuada e constantemente recuperada, de forma a reflectir atitudes contemporâneas sobre o período e sobre a sociedade actual. Para tal, será necessário recorrer a autores fundamentais para o estudo do Medievalismo, como Alice Chandler, Umberto Eco, Leslie Workman e David Matthews, fulcrais na criação do Medievalismo enquanto área de conhecimento merecedora de estudo em ambiente académico e que contribuíram para a reflexão sobre os usos do passado na contemporaneidade. No entanto, este Medievalismo, que tem uma visão marcadamente nostálgica sobre o passado da Idade Média, difere em grande parte do conceito de Neomedievalismo. Será possível verificar, assim, que o Neomedievalismo não pretende ser historicamente fiel à Idade Média, não possui qualquer marca de nostalgia pelo passado e parece estar mais associado à criação de mundos fantásticos que, conseqüentemente, acabam por subverter muitas das representações medievais tradicionais. Além desta subversão, permite, ainda, reflectir não só sobre o passado medieval, mas também sobre a actual percepção da Idade Média e o que tal significa. De facto, é deste Neomedievalismo que *Ice and Fire* parece mais próxima, uma vez que Martin, apesar de afirmar a sua autoridade através da alegação de exactidão histórica e de realismo em relação à representação da Idade Média, subverte e desconstrói muitos dos estereótipos que têm vindo a ser perpetuados em obras de Fantasia, mas também em obras de ficção histórica. Nesse sentido, é importante perceber as motivações do autor, que elementos são modificados e porquê.

Na última parte da presente tese irá proceder-se à análise de *A Song of Ice and Fire*, uma vez que esta obra de enorme sucesso, à escala nacional e internacional, emerge como uma das mais importantes da actualidade, por levantar questões pertinentes quanto ao género da Fantasia e à representação da Idade Média. Embora inacabada, é possível

fazer um levantamento dos elementos, temas e características reminiscentes do período medieval e examiná-los, ainda que a presente tese se foque especialmente nos três primeiros livros que compõem a saga literária: *A Game of Thrones* (1996), *A Clash of Kings* (1998) e *A Storm of Swords* (2000). Esta escolha prende-se com o facto de os temas e personagens seleccionados para análise estarem mais presentes nos volumes acima mencionados e não tanto nos dois volumes seguintes que compõem a saga até à data, *A Feast for Crows* (2005) e *A Dance With Dragons* (2011). Assim, a obra será explorada como um exemplo de Fantasia neomedievalista que subverte e desconstrói grande parte das pré-concepções sobre narrativas de cunho medievalista, em especial quando enquadradas no âmbito da literatura de Fantasia.

Uma vez que seria impossível explorar todos os elementos medievais que Martin utiliza e questiona, decidiu-se circunscrever o presente estudo a três temas principais. O primeiro consiste em verificar os paralelismos entre *Ice and Fire* e elementos presentes em obras da literatura medieval, de forma a perceber de que maneira o autor evoca as estruturas narrativas literárias do período. O segundo prende-se com a análise do modo como Martin desconstrói a instituição da cavalaria e a figura do cavaleiro, principalmente através de três personagens: Jaime Lannister, o cavaleiro que cai em desgraça e sofre uma crise de identidade; Brienne de Tarth, uma mulher que tenta desempenhar um papel que é, tradicionalmente, masculino; e Sansa Stark, a figura da donzela em apuros que nunca é salva pelo cavaleiro galante e perfeito. Será argumentado que os três apresentam visões idealizadas e romantizadas da cavalaria que, posteriormente, são destruídas e questionadas através das experiências que têm, de forma a provocar um questionamento também por parte do leitor. A última temática a ser analisada é a da representação da mulher em obras de Fantasia neomedievalista, com particular foco nas personagens Cersei Lannister e Melisandre. Ambas correspondem à figura da vilã da história, apresentando-se como os estereótipos da rainha maléfica e da bruxa, respectivamente, ainda que as duas sejam influenciadas e vivam numa sociedade patriarcal e misógina que não pretende atribuir qualquer tipo de poder a figuras femininas. Desta forma, pretende-se verificar de que forma ambas lutam contra essa mesma sociedade que as condiciona, que tipo de poder têm e quanto desse poder conseguem manifestar, sempre tendo em consideração a representação da mulher na literatura e na cultura medieval, estabelecendo paralelismos quando tal se verificar relevante. Para este capítulo, serão vitais as considerações de Shiloh Carroll, uma das mais importantes investigadoras sobre Neomedievalismo e sobre a obra de Martin, mas também de Carolyne Larrington, Carol

Parrish Jamison e de várias obras que reúnem textos de investigação sobre *Ice and Fire* editadas por autores como Bartłomiej Blaszkiwicz, Jes Battis e Susan Johnston, e Brian A. Pavlac.

Assim, a presente tese pretende assumir-se como um trabalho sério sobre um género que, tantas vezes, foi considerado marginal na literatura, mas que reflecte sobre questões de natureza humana, social, cultural e até filosófica, que revela as mais variadas formas como o passado medieval pode ser utilizado para construir mundos fantásticos, mas que também pensa sobre esse passado e, através dele, sobre o presente. Pretende-se, ainda, que este trabalho sirva como mais um passo no estudo destas matérias, de forma a desenvolver e otimizar novas áreas do saber no contexto nacional.

CAPÍTULO 1

FANTASIA: DA ORIGEM À TEORIZAÇÃO DE UM GÊNERO

“Much world literature has been described, at one time or another, as fantasy.” (Clute 337)

Grande parte da ficção ocidental, desde a sua génese, tem sido povoada por elementos fantásticos nas suas narrativas. Com efeito, o género da Fantasia tem sido de difícil definição, está em constante desenvolvimento e tem uma forte ligação com a literatura do passado, ainda que haja um aspecto que reúne consenso entre todos os estudiosos: é o de que a Fantasia constrói mundos impossíveis. De facto, muitos dos elementos da Fantasia contemporânea remontam aos mitos, aos contos populares e aos contos de fadas, ainda que o género seja bem mais recente. Nesse sentido, de acordo com Brian Stableford: “Although it is the most recent genre of literature to acquire a marketing label, it is also the most ancient genre that is readily identifiable” (xxxviii). Assim, é possível atestar as origens da Fantasia a literaturas orais e escritas muito anteriores à época em que a Fantasia surge enquanto género, origens essas que serão abordadas no presente capítulo. Para além das fontes do fantástico, também se irá discorrer sobre a definição de Fantasia e de como ela tem evoluído, bem como sobre os vários teóricos que escreveram sobre literatura fantástica.

1.1. Fantasia: a emergência de um género

A Fantasia enquanto género textual surge como resposta à emergência do romance realista, cujo estilo de escrita tem como base de orientação a realidade do mundo do leitor, almejando representá-la tal como ela é, e que, por sua vez, apareceu durante o século XIX enquanto reacção à literatura do Romantismo. De facto, as obras dentro do género da Fantasia só passam a ser nomeadas enquanto tal já no século XX, uma vez que elas surgem como oposição ao romance realista. Nesse sentido, Farah Mendlesohn argumenta que a Fantasia só aparece enquanto género como resposta à mimese: “[...] [F]antasy *as a genre* only emerges in response (and contemporaneous to) the emergence of mimesis (or realism) *as a genre*: only once there is a notion of intentional realism, so the argument goes, can there be a notion of intentional fantasy” (Mendlesohn e James 7).

No entanto, é o período do Romantismo que está na gênese da Fantasia moderna. Este movimento nasce como reação contra a industrialização e contra o Racionalismo³, característicos do Iluminismo⁴, época em que predominavam os modelos classicistas⁵ do século XVIII. O período Iluminista, considerado como uma época de reinvenção dos modelos de civilização e cultura clássicos, convidou à emergência do Romantismo e, dentro dele, ao movimento do Gótico em todas as suas expressões artísticas, como resposta à ascensão da burguesia e à industrialização, voltando-se para o passado da cavalaria, de seres mágicos e dos princípios do feudalismo, em busca de valores e de um imaginário que se estavam a perder (Botting 13). O Romantismo, enquanto corrente artístico-literária, privilegiava valores ligados à natureza, que merecia ser admirada com reverência, em articulação com as estéticas do sublime e reavivou o interesse pela cultura da Idade Média. Advogava, também, um regresso à natureza em oposição à paisagem citadina e industrial, um retorno à cultura popular e às raízes nacionais dos vários povos e culturas. A este respeito, afirma Filipe Furtado:

[...] [A]o equilíbrio neoclássico e ao otimismo intelectual, o Romantismo contrapôs a desordem criadora, assim como uma crítica não raro acerba e pessimista das virtualidades do conhecimento. Por outro, o período em causa trouxe consigo vetores ideológicos que, sendo perceptíveis desde os primeiros tempos da literatura “negra”, vieram a encontrar plena realização no fantástico: afirmação do individualismo, ênfase no primado da imaginação, tendência para a evasão no espaço ou no tempo, evocação intuitiva de afloramentos do psiquismo inconsciente e, obviamente, interesse renovado pelo sobrenatural. (*Demónios Íntimos* 65-66)

Todas estas questões serão exploradas e aprofundadas no segundo capítulo da presente tese que se irá debruçar sobre o conceito de Medievalismo, recuperando este contexto histórico do Romantismo e as suas características específicas.

³ O Racionalismo é uma corrente filosófica que dá prioridade à razão como o caminho para se alcançar a verdade, privilegiando a razão em detrimento da experiência do mundo sensível como forma de acesso ao conhecimento. Na filosofia moderna, destacam-se pensadores como René Descartes, Baruch Spinoza e Gottfried Wilhelm Leibniz no século XVII.

⁴ O Iluminismo foi um movimento cultural que teve lugar entre meados do século XVII e meados do século XVIII, que defendia o individualismo e o uso da razão como base da reforma da sociedade. Os responsáveis por este movimento advogavam a liberdade religiosa, insurgindo-se contra os Regimes absolutistas de herança medieval. Os seus principais pensadores foram Montesquieu, François Voltaire, Jean-Jacques Rousseau, John Locke, Isaac Newton e Denis Diderot.

⁵ O Neoclassicismo foi um movimento artístico que surgiu em meados do século XVIII, baseado nos ideais do Iluminismo, que impulsionou um interesse renovado pela arte e cultura da antiguidade clássica insurgindo-se contra a arte Barroca. Durante este período verificou-se um revivalismo clássico na pintura, na arquitetura, na música e no teatro, e a cultura clássica era vista como o modelo ideal de arte e civilização. Ligado aos valores do Iluminismo, o Neoclassicismo adoptou temas ligados ao Racionalismo, combatendo dogmas religiosos e enfatizando o aperfeiçoamento pessoal bem como o progresso social dentro de uma moldura ética.

É durante o século XVIII que se inicia um dos mais importantes debates em torno da criação artística, acerca da capacidade de formulação mental a que se dá o nome de imaginação e que acabou por contribuir para o nascimento da Fantasia moderna. Associado ao movimento do Romantismo em Inglaterra, o debate gira em torno dos conceitos de “imagination” e “fancy”, aspecto que começa a merecer a atenção de Joseph Addison, poeta e ensaísta inglês, fundador da revista *The Spectator*. É nessa revista que Addison publica um ensaio intitulado “The Pleasures of Imagination”, em 1712, onde afirma que a imaginação é a capacidade de recriar imagens e objectos na mente tal como será referido posteriormente por Coleridge: “[...] by the pleasures of the imagination, I mean only such pleasures as arise originally from sight [...]” (Addison). Addison divide, ainda, esta imaginação em dois tipos diferentes:

[...] [T]hose primary pleasures of the imagination, which entirely proceed from such objects as are before our eyes; and in the next place to speak of those secondary pleasures of the imagination which flow from the ideas of visible objects, when the objects are not actually before the eye, but are called up into our memories, or formed into agreeable visions of things that are either absent or fictitious. (Addison)

É já no século XIX que Samuel Taylor Coleridge, em *Biographia Literaria* (1817), distingue duas categorias de imaginação e diferencia-as de “fancy”. Para o autor, a imaginação está dividida em primária e secundária. A imaginação primária é aquela que é fruto do poder de reproduzir imagens na mente: “The primary IMAGINATION I hold to be the living Power and prime Agent of all human Perception and as a repetition in the finite mind of the eternal act of creation in the infinite I AM” (Coleridge 304). Ou seja, à semelhança das ideias de Addison, é perceber o mundo exterior através dos sentidos, formando imagens na mente, e é uma capacidade que todos os seres humanos possuem. Já a imaginação secundária co-existe com a primária, mas varia no grau e no modo de operar, ao dar forma e ordem a novos mundos que são construídos pelo poeta: “It dissolves, diffuses, dissipates, in order to re-create; or where this process is rendered impossible, yet still at all events it struggles to idealize and to unify” (Coleridge 304). É esta a fonte da criação artística, considerada um poder que molda e modifica, uma capacidade que poucos possuem, ao contrário da imaginação primária. Quanto a “fancy”, Coleridge considera-a uma capacidade mais perto da lógica, mais fixa e definida, associada à memória e, por isso, inferior à imaginação: “The Fancy is indeed no other than a mode of Memory emancipated from the order of time and space; and blended with, and modified by that empirical phenomenon of the will, which we express by the word

CHOICE” (Coleridge 305). Desta forma, “fancy” está mais ligada a determinados mecanismos que o poeta usa de forma a criar arte, ao contrário da imaginação que é vista como um poder enigmático que poucos têm. Desta forma, é possível observar que aquilo a que Coleridge chama de imaginação secundária está na base da criação artística e da construção de mundos fantásticos, um conceito fundamental que contribuiu para as fundações daquilo que será a Fantasia moderna que cria, também ela, mundos novos com características próprias que não existem na realidade do leitor.

Contudo, o debate entre “imagination” e “fancy” passa, também, a incluir a discussão sobre fábula e alegoria, na qual se destaca o escritor William Blake, que considerava estes últimos conceitos inferiores aos primeiros: “Fable or Allegory is Formd by the Daughters of Memory. Imagination is Surrounded by the daughters of Inspiration [...]” (554). Blake defende que a imaginação é superior à fábula e à alegoria, podendo deduzir-se, desta forma, que a Fantasia não é necessariamente alegórica, aspecto que irá ser defendido, posteriormente, por J. R. R. Tolkien, C. S. Lewis e Tzvetan Todorov já no século XX. De facto, a alegoria e a fábula possuem características que podem ser consideradas fantásticas, como o facto de expressarem significados para além do literal, no caso da alegoria, ou, no caso da fábula, de a maior parte dos protagonistas serem animais que falam e que têm outras características antropomórficas, algo impossível no mundo do leitor. Embora estas características possam ser vistas como elementos da Fantasia, não é, porém, verdade que a Fantasia possua estes elementos. Afinal, o mundo de uma história alegórica pode ser o mundo do leitor e na fábula a presença de animais falantes pode ser o único elemento que extrapola os limites do real, tendo um carácter educativo e moralizante.

Também de vital importância para a Fantasia é o romance gótico, que surge durante o século XIX, uma vez que possui características associadas ao sobrenatural. Este facto levou críticos posteriores, como Todorov, Jackson e Hume, como se irá verificar no sub-capítulo dedicado aos teóricos do género, a considerarem-no como um género fantástico, uma vez que as suas obras questionam e extrapulam os princípios da realidade. Na literatura, *The Castle of Otranto* (1764), de Horace Walpole, é considerada a primeira obra gótica, escrita como se fosse a tradução de uma história registada num manuscrito medieval.⁶ No entanto, este facto acaba por ser desmentido pelo próprio autor no prefácio

⁶ No prefácio da primeira edição da obra, Walpole escreve: “The following work was found in the library of an ancient Catholic family in the north of England. It was printed at Naples, in the black letter, in the year 1529. [...] If the story was written near the time when it is supposed to have happened, it must have

da segunda edição. Aí, Walpole afirma que a obra tenta unir dois tipos de romance: o antigo e o moderno, distinguindo os dois da seguinte forma: “In the former, all was imagination and improbability; in the latter, nature is always intended to be, and sometimes has been, copied with success. Invention has not been wanting; but the great resources of fancy have been dammed up by a strict adherence to common life” (Walpole 7). Desta forma, também Walpole enfatiza a questão da imaginação que está mais associada ao romance antigo, neste caso medieval, algo que assume particular importância na associação entre a Fantasia e a literatura e cultura medievais, como se verá mais adiante, no capítulo dedicado ao Medievalismo. Em *The Castle of Otranto* verifica-se a presença de algumas convenções que se iriam tornar seminais em obras literárias góticas posteriores, como, por exemplo, o cenário histórico e arquitectónico antigo, pitoresco, normalmente reminescente do período medieval, os elementos sobrenaturais ou fantasmagóricos, a atmosfera melancólica, bem como a existência de um segredo. Walpole desenvolve, também, a dimensão psicológica das personagens e critica, através dos modelos feudais que denuncia, a comunidade inglesa do seu tempo.

Estes aspectos serão igualmente importantes em *Ice and Fire*, uma vez que Martin também confere essa mesma profundidade psicológica às suas personagens principais e, através delas, critica aspectos essenciais do período em que vive, de natureza humana, social e política. Também *Vathek* (1782), de William Beckford, assume particular importância, uma vez que o autor foi influenciado pelas histórias do *Livro das Mil e Uma Noites*, combinando aspectos do romance gótico presentes na obra de Walpole e elementos orientais naquilo que Stableford afirma ser: “[...] a feverish and gleefully perverse decadent/Arabian fantasy [...]” (40).

A ficção gótica teve uma grande disseminação a partir do fim do século XVIII, tendo sido publicadas obras tão importantes como *The Mysteries of Udolpho* (1794) e *The Italian* (1797), de Ann Radcliffe, *The Monk* (1796) de Matthew Gregory Lewis e *Frankenstein* (1818) de Mary Shelley, já no início do século XIX. No entanto, o romance gótico foi perdendo importância até praticamente ao final do século XIX, altura em que ganha novo fôlego e em que surgem obras hoje consideradas clássicas, como *The Picture of Dorian Gray* (1890) de Oscar Wilde, *Dracula* (1897) de Bram Stoker, e *The Turn of the Screw* (1898) de Henry James. Já nos Estados Unidos da América, a grande figura literária que reinterpretou o gótico foi Edgar Allan Poe, focando-se mais na vertente

been between 1095, the era of the First Crusade, and 1243, the date of the last, or not long afterwards” (Walpole 3).

psicológica das suas personagens e na descida à loucura, como, por exemplo, nos contos “The Fall of the House of Usher” (1839) e “The Pit and the Pendulum” (1842). Os cenários descritos e as emoções provocadas no leitor são os elementos do romance gótico que vão ser considerados, por críticos posteriores, como fantásticos e analisados enquanto tal, por autores como Tzvetan Todorov e Rosemary Jackson. Desta forma, o Romantismo foi de vital importância para o desenvolvimento do conceito de Fantasia desde a sua concepção, nomeadamente no que toca ao debate sobre a imaginação que decorria desde o século XVIII, como se viu anteriormente.

Também os contos de fadas contribuíram para o desenvolvimento da Fantasia contemporânea. Nesse sentido, o seu grande impulsionador foi Charles Perrault, no século XVII, sendo frequentemente apelidado como o criador dos contos de fadas tal como são conhecidos actualmente. Perrault terá dedicado a sua velhice a registar os contos tradicionais que circulavam em meios rurais numa obra conhecida como *Os Contos da Mãe Ganso* (1697). Estes contos de fadas tornaram-se bastante populares na corte francesa, uma vez que apelavam a um público sofisticado, sendo da autoria de Perrault contos tão conhecidos como *Cinderela*, *A Bela Adormecida* e *O Capuchinho Vermelho*. Já na Alemanha do século XIX, os Irmãos Grimm dedicaram-se a reunir histórias que circulavam por via oral e a registá-las, sendo que algumas delas constituem versões diferentes dos contos de Perrault. Destacam-se históricas como *Rapunzel*, *Hansel e Gretel* e *Branca de Neve*, publicadas em dois volumes entre 1812 e 1813 numa obra inicialmente intitulada como *Kinder – und Hausmärchen*, hoje conhecida como *Grimm’s Fairy Tales*. Também importante para o género foi Hans Christian Andersen, autor dinamarquês do século XIX de contos como *A Pequena Sereia*, *A Polegarzinha* ou *O Patinho Feio*.

Em contexto britânico, popularizaram-se as traduções destes contos germânicos, mas também dos contos de Andersen, bem como obras de autores britânicos que foram influenciados por esses autores. É o caso de George MacDonald, um dos primeiros a escrever aquilo que se virá a designar de Fantasia adulta, quando publica *Phantastes* (1858), obra em que usa todos os motivos dos contos de fadas para criar uma Fantasia cristã fortemente alegórica. Da sua autoria são também *The Princess and the Goblin* (1872) e *The Princess and Curdie* (1882), que tiveram um profundo impacto em Tolkien. Tolkien fora também influenciado por William Morris, estando associado este último à

Irmandade Pré-Rafaelita e ao movimento britânico Arts and Crafts⁷. Foi Morris que traduziu algumas sagas islandesas para inglês, o que o inspirou a reescrever, por exemplo, a história de Sigurd, baseado na obra islandesa *Saga dos Volsungos*, num poema épico intitulado *The Story of Sigurd the Volsung and the Fall of the Niblungs* (1876). Contudo, o seu contributo para a Fantasia destaca-se nas obras *The Wood Beyond the World* (1894) e em *The Well at the World's End* (1896), ambas consideradas fulcrais para o nascimento da Fantasia moderna, em que o autor une características do sobrenatural num mundo imaginário, inspirando-se em elementos, temas e obras da cultura medieval, aspecto que irá contribuir para o molde medievalista de grande parte da Fantasia, influenciando profundamente J. R. R. Tolkien e C. S. Lewis.⁸ Também de fundamental importância foi Andrew Lang, autor escocês, académico e poeta que se popularizou pela série de livros *Fairy Books*, onde reuniu uma coleção de contos de fadas num total de doze volumes editados entre 1889 e 1913. O seu nome é, igualmente, notório devido às palestras “Andrew Lang Lectures”, da Universidade de Saint Andrews, na Escócia, dedicadas ao legado de Lang, mas também a temáticas ligadas aos contos de fadas, folclore e mitologia, áreas estudadas pelo autor. Uma das palestras mais conhecidas foi a de Tolkien, em 1939, do qual resultou o ensaio “On Fairy-Stories”, abordado na presente tese. Ainda em contexto britânico, também Lewis Carroll se destaca ao publicar *Alice's Adventures in Wonderland* (1865), tendo afastado a Fantasia infantil dos contos de fadas, ao imbuir a sua história com premissas ligadas ao absurdo, estabelecendo uma posição desafiadora em relação à sociedade vitoriana: “[...] a defiant opposition to the didactic tendencies of Victorian children's literature, offering a particular kind of ‘nonsense’ that was both exhilarating and thought provoking” (Stableford 63).

Porém, o conceito de contos de fadas tem vindo a albergar outras formas literárias que fogem ao que o termo significava inicialmente. Clute distingue os contos de fadas (“fairytale”) de outras formas que não possuem elementos fantásticos: os contos populares (“folktale”), as fábulas (“fable”), e até diferencia as histórias que envolvem

⁷ O movimento Arts and Crafts dedicou-se às artes decorativas e floresceu entre 1880 e 1910, tanto na Europa como nos Estados Unidos da América. O movimento advoga um retorno ao método tradicional de artesanato, usando estilos decorativos considerados românticos e medievais, evocando a natureza, para além de ser, essencialmente, contra a industrialização. Em território britânico destacam-se figuras como William Morris e o autor John Ruskin, cuja crítica social relacionada com a industrialização e a produção mecanizada inspirou o movimento em si mesmo.

⁸ *The Well at the World's End* teve especial impacto em Tolkien e em Lewis, inspirando ambos os autores para criarem algumas das suas personagens. A obra tem, por exemplo, um rei chamado Peter, tal como acontece em *The Chronicles of Narnia*, e um cavalo veloz e branco chamado Silverfax, uma inspiração, decerto, para o cavalo de Gandalf, Shadowfax, em *The Lord of the Rings*.

fadas das histórias do maravilhoso (“wonder tales”), que ele considera um termo mais abrangente e correcto (330). Deste modo, segundo o autor, a definição de contos de fadas é a seguinte: “[...] The fairytale is a written story that relies upon the FANTASTIC, although it need not involve fairies or FAERIE” (Clute 330).⁹ No entanto, os contos de fadas não são equivalentes à Fantasia. Além disso, os contos de fadas passam-se em locais e/ou tempos distantes, envolvem uma transformação física ou interior, de auto-descoberta, em que, no final da história, as personagens ou as circunstâncias mudaram, permitindo o final “felizes para sempre” (Clute 330-31).

Assim, uma das distinções entre contos de fadas e contos populares é o facto de que os últimos não têm elementos do maravilhoso, algo que acontece nos primeiros. Este aspecto deve-se, como se viu anteriormente, ao facto de os contos populares terem sido adaptados para os gostos de um público da corte. Neste sentido, Jack Zipes sugere que os contos de fadas se constituem a partir da recuperação de elementos da tradição popular oral, ou seja, dos contos populares, vindo a ser adaptados aos gostos da aristocracia e da classe média, a partir do século XVI, como afirmado anteriormente. Ao longo dos séculos XIX e XX, estes continuam a ser moldados para reforçar a ideologia patriarcal dominante. (Zipes, *Why Fairy Tales Stick* 1). Apesar disso, o autor considera que é praticamente impossível definir e classificar os contos populares e os contos de fadas, tal como não é possível saber como é que se formaram estes últimos, devido às constantes transformações e evoluções do género: “[...] [T]he literary fairy tale is similar to a special biological species that was cultivated slowly in an oral tradition and then suddenly flowered at one point in history with the help of the printing press and new social and technological forms of transmission” (Zipes, *Why Fairy Tales Stick* 2). Assim, é possível afirmar que os contos de fadas, apesar de terem elementos distintos dos contos populares, evoluíram a partir destes, através de um processo de adaptação ao longo de várias gerações, em culturas diferentes, que acabaram por cruzar elementos de ambas as tradições, oral e literária, e as disseminaram (Zipes, *Why Fairy Tales Stick* 3). Zipes traça, ainda, um pano de fundo histórico onde afirma que, apesar da tendência em associar determinados contos de fadas a determinados países, a verdade é que estas histórias contêm motivos universais que transcendem a sua particularidade, sendo prova das suas múltiplas origens e fontes (*Why Fairy Tales Stick* 41). Assim, ainda que não se possa negar a importância de autores como os Irmãos Grimm ou Andersen, não é possível

⁹ Ênfase em maiúsculas no original, uma vez que correspondem a entradas da enciclopédia.

afirmar que existam contos populares ou contos de fadas “puros”: “[...] [T]here is no such thing as a ‘pure’ national folk tale or literary fairy tale, and neither genre, the oral folk tale or the literary fairy tale – if one can call them separate genres – is a ‘pure breed’ [...]” (Zipes, *Why Fairy Tales Stick* 43). É importante lembrar, neste sentido, a importância de um dos primeiros autores a examinar e estudar os contos de fadas, Jens Tismar na sua obra *Kunstmärchen* (1977). Nesta obra, Tismar estabelece os primeiros princípios definidores dos contos de fadas, ou “*kunstmärchen*”, e distingue-os de os contos populares pelo facto dos primeiros serem marcados pela tradição literária, enquanto os últimos pela tradição oral (Zipes, “Introduction” xv). A este respeito, Zipes afirma: “[...] [T]he literary fairytale is not an independent genre but can only be understood and defined by its relationship to the oral tales [...]” (“Introduction” xv). Nesse sentido, os contos de fadas apropriaram-se de alguns motivos dos contos populares que circulavam oralmente e combinaram-nos com elementos de outros géneros, de forma a adaptar estas histórias para um registo escrito e passível de ser difundido por um público leitor (Zipes, “Introduction” xvi).

Já para Tolkien, os contos de fadas são histórias sobre *Faërie*, ou seja, histórias sobre os mundos fantásticos onde habitam todas as suas criaturas: “[...] [F]airy-stories are not in normal English usage stories *about* fairies or elves, but stories about Fairy, that is *Fäerie*, the realm or state in which fairies have their being” (“Fairy” 15). Tolkien afirma, ainda, que o universo de *Faërie* é impossível de descrever e que os contos de fadas dependem somente da natureza dessa realidade, independentemente do seu propósito: “[...] [A] ‘fairy-story’ is one which touches on or uses *Fäerie*, whatever its own main purpose may be: satire, adventure, morality, fantasy. *Fäerie* itself may perhaps most nearly be translated by Magic [...]” (“Fairy” 16). Desta forma, os contos de fadas são importantes pela criação de mundos fantásticos diferentes da realidade do leitor, que Tolkien apelida de *Fäerie* e que servem de base, posteriormente, para a criação de outros universos em obras de Fantasia contemporâneas. *Fäerie* é o lugar das criaturas que nele habitam e as suas origens são antigas, remontando aos mitos e herdando muitas das suas características (Tolkien, “Fairy” 25). O facto de estarem associados a um público infantil é um erro, para Tolkien, que classifica este facto como um “acidente da nossa história doméstica” (Tolkien, “Fairy” 34). O autor defende que a associação entre crianças e contos de fadas deu-se, primariamente, porque os adultos relegaram estas histórias para o ambiente dos berçários, uma vez que elas tinham um cunho fantasioso, cujo teor não seria adequado ao gosto sofisticado dos adultos. Assim, para Tolkien, o valor dos contos

de fadas sobrepõe-se ao facto de estes serem destinados a um público infantil: “Children as a class [...] neither like fairy-stories more, nor understand them better than adults do; and no more than they like many other things” (Tolkien, “Fairy” 34). O que importa nesta associação entre ambos é que as crianças são capazes de “crença literária”, ou seja, sendo credível, elas não põem em causa a realidade que lhes é apresentada pelo autor, quando ela é bem construída. Pelo contrário, os adultos, ao conseguirem distinguir entre facto e ficção, mais dificilmente aceitam suspender a sua descrença literária, aquilo a que Coleridge apelida de “willing suspension of disbelief”, para se renderem a um mundo fantástico como é *Fäerie*, conceito que Tolkien critica, como se verá adiante (Tolkien, “Fairy” 36).

Torna-se relevante, ainda, destacar a importância dos contos de fadas na influência da estrutura e de personagens-tipo em obras de Fantasia posteriores. Neste sentido, Tzvetan Todorov verifica que a estrutura típica dos contos de fadas tem sido a mesma nas obras de Fantasia, estabelecendo a teoria do equilíbrio e do desequilíbrio:

[...] [U]ma narrativa ideal começa por uma situação estável que uma força qualquer vem perturbar. Disso resulta um estado de desequilíbrio; pela acção de uma força dirigida em sentido inverso, o equilíbrio é restabelecido; o segundo equilíbrio é semelhante ao primeiro, mas os dois nunca são idênticos. (*Estruturas* 138)

Existem, então, três estágios: o de um equilíbrio inicial que será perturbado, daí resultando um desequilíbrio, mas que será restaurado após um reconhecimento da força disruptiva e de uma tentativa para reparar os estragos feitos. Assim, a narrativa torna-se circular e é esta estrutura que encontramos nos contos de fadas bem como, posteriormente, em obras de Fantasia. Tomando uma obra paradigmática da Fantasia como *The Lord of the Rings*, é possível aplicar-lhe esta estrutura: no início da obra, Frodo parte da segurança e da estabilidade do Shire até que surge o elemento disruptivo, a presença do Anel e o crescente poder de Sauron e das suas forças, que vai perturbar o equilíbrio da Terra Média, até que se forma a Irmandade do Anel que reconhece o desequilíbrio e planeia agir para reparar os danos causados. Depois de o Anel ter sido destruído e de Sauron ter sido derrotado, o equilíbrio volta à Terra Média, embora este segundo equilíbrio não seja igual ao primeiro, tal como refere Todorov, aspecto reforçado pelo penúltimo capítulo de *The Lord of the Rings*, “The Scouring of the Shire”.

Para além de Todorov, também Vladimir Propp se torna relevante ao pensar sobre os contos populares que, como se viu, diferem dos contos de fadas por não conterem

elementos do maravilhoso. Nesse sentido, Propp afirma que o conto popular está enraizado na tradição oral e está associado à cultura dos grupos sociais mais baixos, antes do seu embelezamento por Perrault: “[...] [B]y folklore we understand the art of the lower social strata of all peoples, irrespective of the stage of their development. For peoples before the formation of classes it is their entire art taken together” (“Nature” 5). No entanto, apesar de serem diferentes, os contos populares são também relevantes para a Fantasia, uma vez que possuem características ligadas às personagens que serão incluídas na estrutura de obras de Fantasia e que são analisadas por Propp, na sua obra *Morfologia do Conto*, publicada pela primeira vez em 1928. Esta obra é igualmente essencial, uma vez que discorre sobre o herói e o seu percurso nos contos populares.

Nesta obra, Propp verificou que, nos contos populares, se repete o mesmo tipo de personagens que providenciam a estrutura do texto. Propp chama a isto “funções”, que correspondem às acções das personagens (*Morfologia* 17). Mas antes das personagens, Propp identifica uma situação inicial que é inerente a todos os contos: “Os contos começam habitualmente pela exposição de uma situação inicial. Enumeram-se os membros da família, ou o futuro herói [...] é apresentado simplesmente pela menção do seu nome ou pela descrição do seu estado” (*Morfologia* 66). O autor dedica, assim, um capítulo inteiro às funções das personagens (Propp, *Morfologia* 65-110) procedendo, então, a uma classificação detalhada das mesmas, permitindo identificá-las, de uma forma mais geral, da seguinte maneira: o herói, que procura algo; o vilão, ou agressor do herói, que se lhe opõe e tenta bloquear a sua demanda; o doador, que é alguém que providencia um objecto com propriedades mágicas; e uma personagem que envia o herói na sua demanda através de uma mensagem. Encontra-se, ainda, o falso herói, que tenta minar o sucesso do herói fazendo valer falsas pretensões; o ajudante do herói; a princesa, que actua enquanto recompensa para o herói, mas que é o objecto das maquinações do vilão; e o pai da princesa, que age de forma a compensar o herói pelo seu esforço. No final do conto, o falso herói ou o agressor é punido e o herói acaba por se casar com a princesa e subir ao trono.

As personagens desempenham, assim, uma função e a personagem principal é um herói, sendo ele que está no centro da sua estrutura. Para Propp:

O herói do conto maravilhoso ou é a personagem que sofre directamente a acção do agressor, no momento em que se estabelece a intriga [...], ou a personagem que aceita reparar a desgraça, ou responder à necessidade de outra personagem. No decorrer da acção, o herói é a personagem que possui um

objecto mágico (ou um auxiliar mágico) e do qual se serve [...]. (*Morfologia* 93)

Neste sentido, é possível verificar que, em grande parte das obras de Fantasia, existe o mesmo tipo de personagens que desempenham funções similares. É a estrutura determinada por Todorov e as funções das personagens identificadas por Propp que acabam por ser adoptados e perpetuados na literatura de Fantasia.

Outro aspecto importante é que é possível identificar motivos e elementos dos contos de fadas em histórias mais antigas que contribuíram para a formação dos mesmos, como é o caso das narrativas mitológicas. De facto, os mitos têm um papel extremamente importante na criação de mundos fantásticos, uma vez que são narrativas que tentam esclarecer, de forma simbólica, realidades que não tinham explicação, revelando verdades essenciais. Neste sentido, os mitos são essenciais para a formação de um povo e de uma cultura, definindo-os, mas também têm um papel crucial ao oferecer uma explicação para fenómenos que o homem não consegue entender por si mesmo, pela qual são resolvidos problemas do quotidiano de forma simbólica. Assim, é possível afirmar que os mitos eram percebidos como histórias verdadeiras, providenciando modelos de comportamento humano que davam significado e valor à vida (Eliade, “The Structure” 2). Com efeito, os mitos descrevem a intrusão do sagrado no mundo, explicando a sua existência: “Myth narrates a sacred history; it relates an event that took place in primordial Time, the fabled time of the “beginning”. In other words, myth tells how, through the deeds of Supernatural Beings, a reality came into existence [...]” (Eliade, “The Structure” 5). Assim, é possível afirmar que o mito tem origem num tipo de linguagem que pretende corresponder à descoberta dos mistérios da existência do ser humano e de tudo o que o rodeia, tentando trazer a ordem ao caos do desconhecido para lhe atribuir um significado. Eliade afirma também que os mitos revelam:

[...] ‘histórias’, isto é, relatam uma série de acontecimentos que ocorreram num passado longínquo e fabuloso. Embora as personagens dos mitos sejam, geralmente, Deuses e Seres Sobrenaturais, e as dos contos heróis ou animais maravilhosos, todas essas personagens têm uma coisa em comum: não pertencem ao mundo vulgar. (*Aspectos* 17)

Desta forma, a ligação entre os mitos, os contos e a Fantasia contemporânea torna-se mais clara, uma vez que os três criam mundos com personagens que não existem no mundo comum, mas que ajudam a compreendê-lo melhor. Ainda de acordo com Eliade, as narrativas mitológicas são recuperáveis através do rito, que: “[...] leva o homem a

transcender os seus limites, obriga-o a situar-se ao lado dos Deuses e dos Heróis míticos, a fim de poder realizar os seus actos” (*Aspectos* 123). Neste sentido, é possível afirmar que os rituais possibilitam ao ser humano actualizar histórias anteriores, permitindo-lhe, de forma simbólica, imiscuir-se numa realidade divina e “fantástica” de forma a poder transcender-se a si próprio. E, apesar de não ser possível registar a origem dos mitos, é possível afirmar que os contos, populares e de fadas, remontam a essas narrativas anteriores, transmitidas ao longo dos séculos através da oralidade (Eliade, *Aspectos* 124). Mais tarde, já no século XIX, o mito passa a ser aludido enquanto “fábula”, “invenção” e “ficção”, uma vez que recorre a uma linguagem simbólica, que pode ser oral ou escrita, e relata histórias cuja veracidade não pode ser verificada, aludindo a períodos históricos que não se conseguem alcançar senão através do rito (Eliade, *Aspectos* 9). Assim, os mitos têm sido uma das principais fontes do fantástico, de onde se recupera e reinventa um passado ao qual não é possível aceder, que se desenvolvem através de uma linguagem simbólica, renovando imagens e símbolos que são adaptados e transformados nas narrativas contemporâneas.

Para o psicólogo Rollo May¹⁰, os mitos desempenham quatro funções psicológicas primárias. A primeira tem a ver com o sentido de identidade pessoal que se revela na demanda do herói mitológico, transformando-se esta numa viagem interior para o leitor que se identifica com o herói. Desta forma, a demanda é pela identidade pessoal. A segunda função diz respeito ao sentido de comunidade propiciado pelos mitos. Quando o mito possui uma qualidade religiosa e está associado aos rituais de uma dada cultura, ele providencia um lugar-comum onde um grupo de pessoas que partilham os mesmos antecedentes culturais se pode reunir. A terceira função diz respeito à importância dos mitos em estabelecer valores morais, à semelhança da forma como os Dez Mandamentos são enumerados na Bíblia. Assim, esta função também permite perceber quando alguém deve ser recompensado ou punido perante um determinado acto. A última função dos mitos é a de fornecer uma forma de lidar com o mistério da criação, de lidar com as questões sobre a nossa existência (Indick 16). Para William Indick: “They provide meaning in an ostensibly meaningless universe, and give substance and form to our deepest doubts and fears. In attempting to answer the seemingly unanswerable questions,

¹⁰ Rollo May (1909-1994) foi um psicólogo americano ligado à psicologia existencialista que se baseava na crença de que o conflito interior de uma pessoa se devia ao confronto desse indivíduo com as circunstâncias da sua própria existência. Uma das obras de May ligadas à importância do mito na vida das pessoas é *The Cry for Myth* (1991), no qual propõe que o ser humano precisa do mito de forma a que a sua vida faça sentido.

myths succeed where science and logic fall short. That is why the myths are eternal” (Indick 17). Assim, o mito e o mundo real reflectem-se um ao outro repetidamente e, para Eric Rabkin, é essa reflexão do mundo mitológico, que remete para o mundo real e vice-versa, que está na base da Fantasia moderna:

[...] [T]he real world for the speaking dragon is mythical for us reading humans. This sense of continuous reversal is the heart of fantasy. The repeated application of fantastic reversal to traditional materials is one of the chief mechanisms by which the fantastic myths of old become the fantasies of our own era. (*Worlds* 10)

Esta ligação do mito à Fantasia remete ainda para o campo dos arquétipos que preenchem funções psicológicas específicas, tanto para o autor como para o leitor, e que continuam presentes e relevantes depois de tantos séculos.¹¹ Para Joseph Campbell, uma das funções mais importantes dos mitos é psicológica, porque tanto os mitos como os arquétipos providenciam modelos de lidar com determinadas situações e comportamentos, especialmente quando remontam a rituais primitivos de iniciação (Campbell, “The Hero’s” 138). Este aspecto é também corroborado pela autora Ursula K. Le Guin: “The great fantasies, myths and tales [...] speak *from* the unconscious *to* the unconscious, in the *language* of the unconscious – symbol and archetype” (apud. Indick 20). Neste sentido, os arquétipos expressam ansiedades individuais e conflitos psicológicos, que se manifestam através das histórias e da arte. Estes arquétipos estão presentes nos mitos e vão passar, ao longo do tempo, para os contos de fadas e para a Fantasia onde as verdades reveladas podem ser apreendidas através da linguagem dos símbolos, a nível intuitivo e inconsciente: “Fantasy overcomes reality in Faërie by invoking a more primitive system of consciousness, a system that is preexistent to rational, sophisticated language” (Indick 26). Esta linguagem simbólica pode ser apreendida por todos, uma vez que ela está marcada na psique humana, ao representar um modo primordial de compreensão anterior ao surgimento da linguagem escrita. No entanto, é importante esclarecer de que forma estas características se vão perpetuando ao longo do tempo até chegar às obras de Fantasia.

¹¹ O conceito de arquétipo surge no âmbito da psicologia através de Carl Jung, psiquiatra suíço, mas também pode ser aplicado a várias outras áreas, como a literatura, os estudos sobre religião, antropologia ou filosofia. Para Jung, os arquétipos são imagens primordiais que estão marcadas no inconsciente colectivo da humanidade e que podem reflectir-se nos sonhos e nas narrativas. Estando a um nível inconsciente, esses arquétipos só podem ser dedutíveis indirectamente, através de imagens, de mitos, de religiões, da arte, ou dos sonhos. Deste modo, Jung via os arquétipos enquanto imagens e padrões arcaicos partilhados universalmente.

O psicanalista Bruno Bettelheim afirma que não existe uma separação clara entre o mito e os contos de fadas na maior parte das culturas, sendo que ambos têm a sua origem em sociedades de tradição oral. No entanto, é importante reiterar que os contos de fadas vêm de uma tradição literária, ainda que se apropriem de motivos dos contos populares de tradição oral. Bettelheim afirma, ainda, que o processo transformativo mais importante na evolução dos mitos para os contos de fadas foi a transição da tradição oral para a tradição escrita, uma vez que, a partir do momento em que as histórias são registadas, deixa de haver a possibilidade para mudanças e essas adquirem um carácter mais estático. De facto, com a tradição oral, cada contador de histórias podia alterar, eliminar e acrescentar elementos de acordo com o público-alvo, permitindo, inclusive, que algumas histórias se fundissem com outras (25-26). Já para Rollo May, a distinção entre mitos e contos de fadas tem um carácter existencial, afirmando o autor: “Fairy tales are our myths before we become conscious of ourselves. [...] The myth, then, adds the existential dimensions to the fairy tale. Myths challenge us to confront our destiny, our death, our love, our joy” (apud. Indick 18). Desta forma, para May, os arquétipos presentes tanto nos contos de fadas como nos mitos são os mesmos, apenas diferindo a sua interpretação.

Também Tolkien, em “On Fairy-Stories”, discorre sobre estas questões, afirmando que a mitologia é essencial quando se reflecte sobre as origens da Fantasia. Para o autor, os mitos sobre a natureza providenciavam um método de interpretação de todas as mudanças e fenómenos naturais, personificando os mesmos, permitindo estabelecer correspondências entre ambos. Desta forma, é possível explicar a criação de personalidades divinas: os relâmpagos e trovoadas seriam justificados através do deus Thor para os nórdicos, e através de Zeus para os gregos, por exemplo. Esta é a “alta mitologia” da qual as épicas, as sagas e as lendas derivam e que, com o tempo, passou a estar associada a locais específicos e a ser humanizada, ou seja, os seus heróis míticos passaram a estar ligados a figuras locais ancestrais.¹² Desta forma, os elementos da “alta mitologia” tornaram-se diluídos na “baixa mitologia”, dando origem aos contos de fadas (“Fairy” 26). Assim, todos estes elementos acabam por ser conjugados de forma a surgir

¹² Chama-se a atenção para o conceito de Evemerismo que interpreta as narrativas míticas como tendo uma base real histórica, tanto em relação aos eventos como em relação às personagens. A sua designação advém de um sábio grego de seu nome Evémero (c. 330 a.C. – c. 250 a.C.), que afirmava que os deuses das mitologias têm a sua origem em heróis conquistadores que passaram a ser deificados, aspecto desenvolvido na sua obra *História Sagrada* da qual sobreviveram apenas alguns resumos.

a “sopa”¹³ de histórias contada pelo autor, à qual vão sendo sempre adicionados novos elementos, sendo a mitologia uma dessas fontes: “Speaking of the history of stories and especially of fairy-stories we may say that the Pot of Soup, the Cauldron of Story, has always been boiling, and to it have continually been added new bits, dainty and undainty” (“Fairy” 29). Com efeito, é possível afirmar que o mundo dos contos de fadas deriva dos mitos e providencia os elementos psicológicos base para a Fantasia (Indick 25). Desta forma, os textos mitológicos e heróicos influenciaram autores contemporâneos a escreverem as suas obras de Fantasia, inspirando-se nos seus deuses e heróis para darem forma às suas narrativas. Inspirados pela mitologia clássica encontram-se, por exemplo, C. S. Lewis que reconta o mito de Cupido e Psique, presente na obra *O Burro de Ouro* de Lúcio Apuleio (século II), em *Till We Have Faces* (1956); Rick Riordan explora a mitologia grega num cenário moderno na saga *Percy Jackson and the Olympians* (2005-2009); e Ursula K. Le Guin, em *Lavinia* (2008), relata a vida de Lavínia, uma personagem menor da obra *Eneida*, de Virgílio (século I a.C.).¹⁴

Já no período medieval, as mitologias e a tradição oral dos povos considerados pagãos começaram a ser registadas pelos monges. Neste sentido, destacam-se o poema anglo-saxónico compilado entre os séculos VIII e XI *Beowulf*¹⁵, cujo manuscrito data do século XI, e a saga nórdica *Edda* em prosa, de Snorri Sturluson, registada durante o século XIII, cuja influência se encontra marcada na Fantasia contemporânea. Encontram-se ecos de *Beowulf* na obra *Grendel* (1971) de John Gardner, que reconta a narrativa do ponto de vista de Grendel, bem como na banda desenhada com o mesmo nome publicada pela DC Comics entre 1975 e 1976. Ainda na literatura, destaca-se a obra de Michael Crichton *Eaters of the Dead* (1976) que adapta a narrativa de *Beowulf* ao recontá-la através do olhar de um homem árabe muçulmano, Ahmad Ibn Fadlan, que viaja com um grupo de

¹³ Tolkien, no seu ensaio “On Fairy-Stories” utiliza o termo “sopa” para designar as histórias que são formadas contendo elementos de várias proveniências diferentes: “By ‘the soup’ I mean the story as it is served up by its author or teller, and by ‘the bones’ its sources or material [...]” (23).

¹⁴ O mito grego continua a exercer fascínio na cultura contemporânea, mesmo fora do âmbito da Fantasia. Na literatura, Margaret Atwood dá voz a Penélope, esposa de Ulisses, e às suas doze criadas recordando os eventos narrados na *Odisseia* de Homero, em *The Penelopiad* (2005), que faz parte da colecção *Canongate Myth Series*. Na animação, a Disney moderniza os mitos gregos em *Hercules* (1997), e na televisão a série *Xena: The Warrior Princess* (1995-2001) explora um mundo fantástico no qual dominam os deuses gregos e criaturas da sua mitologia. No campo dos videojogos, vale a pena mencionar a série de jogos *God of War* (2005-2015) que se foca no mundo mítico grego.

¹⁵ De notar que este poema anglo-saxónico continua a ser alvo de atenção através da representação da figura do herói e dos seus ideais em vários meios na cultura popular. Entre as várias adaptações para cinema de *Beowulf*, destacam-se: *Beowulf and Grendel* (2005) de Sturla Gunnarsson, e *Beowulf* (2009) de Robert Zemeckis. Mais recentemente, o texto foi adaptado para uma minissérie de televisão da ITV, intitulada *Beowulf: Return to the Shieldlands* (2016), revelando um constante e renovado interesse na obra.

vikings durante o século X. Este romance deu, mais tarde, origem a uma adaptação para o cinema com o filme *The 13th Warrior* (1999), de John McTiernan. No caso da *Edda* e das sagas islandesas, estas tornaram-se conhecidas para o público britânico através das traduções de William Morris que influenciaram autores posteriores. De facto, mais recentemente, tem surgido um renovado interesse pela mitologia nórdica através da transformação de alguns deuses nórdicos em super-heróis na banda desenhada e, mais especificamente, no cinema, como o caso de Thor, Odin e Loki no universo da Marvel, em filmes como *Thor* (2011) ou *The Avengers* (2012). É, ainda, de salientar a presença de deuses nórdicos no mundo contemporâneo, como no caso da obra de Neil Gaiman *American Gods* (2001), bem como narrativas que se passam no universo nórdico com deuses e criaturas desse mundo, como é o caso de *The Broken Sword* (1954) de Poul Anderson, mas também de *Ragnarok: The End of the Gods* (2011) de A. S. Byatt.

Ainda no âmbito da mitologia, destaca-se a mitologia celta que passou a estar no centro das atenções durante o período do Revivalismo Celta, no século XIX, em especial na Irlanda, através de Lady Augusta Gregory e de William Butler Yeats, que passaram a incluir figuras da tradição popular e mitológica celta irlandesa nas suas obras, despertando um interesse pela cultura e tradição popular da Irlanda que ajudava a fomentar um forte sentido nacionalista.¹⁶ No País de Gales é Lady Charlotte Guest que traduz vários contos da mitologia celta galesa e os compila numa obra que intitula de *The Mabinogion*, também no século XIX. Na contemporaneidade, a mitologia celta continua presente na cultura popular em obras literárias de Fantasia, como na saga *The Prydain Chronicles* (1964-1968) de Lloyd Alexander, que se inspira nos contos de *The Mabinogion* para criar as suas personagens; também em *The Hounds of the Morrígan* (1985) de Pat O'Shea, em que algumas personagens da obra são baseadas na mitologia celta; bem como na trilogia *Sevenwaters* (1999-2001) de Juliet Marillier, que transporta o leitor para o tempo mítico da Irlanda e cujo primeiro livro, *Daughter of the Forest* (1999), se baseia na lenda dos filhos de Lir. Esta descoberta ou redescoberta de mitos, lendas e sagas vai levar a que vários autores os usem como fonte para as suas narrativas fantásticas, incluindo nelas

¹⁶ Uma das principais figuras da mitologia irlandesa que mereceu destaque durante este revivalismo foi o herói irlandês Cuchulain. Lady Augusta Gregory escreve *Cuchulain of Muirthemne* (1902), uma versão das várias lendas de Cuchulain, baseada em versões orais e escritas recolhidas e traduzidas pela autora. Já Yeats estava mais interessado no uso do mito como forma de transmitir ideias relacionadas com o revivalismo celta e com o nacionalismo irlandês. Uma das mais conhecidas é a criação da peça *Cathleen Ni Houlihan* (1902), escrita por Yeats e Gregory, em que a mulher que dá nome à peça simboliza a Irlanda independente.

deuses e deusas, seres humanos com características sobre-humanas, heróis, monstros, magia e objectos mágicos, bem como magos e feiticeiras.

De grande importância para a Fantasia contemporânea foi também o romance de cavalaria medieval. Neste aspecto, destaca-se a Matéria da Bretanha, na qual se inclui a lenda do rei Artur e seus cavaleiros, alvo de um renovado interesse durante o século XIX principalmente na pintura e na literatura, nelas se destacando a Irmandade Pré-Rafaelita e Alfred Lord Tennyson. Do romance de cavalaria medieval e do mito arturiano sobreviveram e foram incorporados na Fantasia moderna o tema do herói cortês, dos ideais de cavalaria, mas também uma imagética ligada à cultura da Idade Média, como a presença de castelos, de um sistema político e social que remonta ao feudalismo e de um dualismo entre crenças pagãs e cristãs. Além destes elementos, o imaginário medieval está repleto de criaturas fantásticas que, nos dias de hoje, encontram ecos na Fantasia, como as bruxas, os feiticeiros, os dragões, criaturas monstruosas, a presença da magia e de objectos mágicos.

De facto, o imaginário medieval assume um papel preponderante no que toca aos elementos presentes em muitas das obras de Fantasia que permitem, até, a sua identificação enquanto tal. Este imaginário medieval foi alvo de estudo e análise por um dos historiadores medievais mais importantes do século XX, Jacques Le Goff, na sua obra *O Imaginário Medieval* (1985). Nesta obra, Le Goff chama a atenção para vários dos seus aspectos e problemas, que merecem aqui destaque por serem heranças que a Fantasia vai recuperar. De facto, Le Goff começa por enumerar três problemáticas essenciais no que toca ao maravilhoso no Ocidente medieval, termo que era usado durante a Idade Média por falta de outro vocábulo que correspondesse ao que, hoje em dia, se entende por imaginário. As três grandes questões apontadas pelo historiador dizem respeito: 1) à atitude dos homens da Idade Média em relação à herança do maravilhoso por eles recebida; 2) ao papel do maravilhoso dentro de uma religião monoteísta que é o cristianismo; e 3) à função do maravilhoso. Para o estudo da Fantasia importa salientar a questão da herança do maravilhoso, uma vez que é dela que a literatura fantástica se alimenta. Le Goff explica que prefere, inclusive, o conceito de herança em vez de “fonte” ou “origem”, uma vez que, para o autor, a herança recebe-se, não se cria, obrigando a um esforço para aceitá-la, modificá-la ou rejeitá-la. O autor acrescenta, ainda: “Com efeito, apesar da pressão da herança pode-se, no limite, rejeitá-la – ou, seja como for, utilizá-la, fazer uso dela, adaptá-la de um ou de outro modo” (Le Goff 47).

De facto, a Fantasia utiliza estas heranças da mesma forma, adaptando-as e transformando-as de modo a fazerem sentido no mundo criado, mas também para criar pontos de contacto entre o mundo fantástico e o mundo do leitor, oferecendo elementos que este pode reconhecer como oriundos do imaginário medieval. Tendo a Idade Média sido um período marcado pela religião cristã, é necessário destacar a importância desta na sociedade medieval, uma vez que o cristianismo se expande por várias culturas que trazem, elas próprias, o seu património cultural, inclusive de culturas mais antigas. Para Le Goff: “Qualquer sociedade segrega maravilhoso [...], alimenta-se de velhas maravilhas” e, por isso, mesmo o maravilhoso cristão surge por intermédio de um maravilhoso anterior que já existia (47). Com efeito, é durante os séculos XII e XIII que se verifica uma irrupção do maravilhoso, devido à emergência do romance medieval, cujas raízes se encontram em culturas pré-cristãs. Neste sentido, o romance, estando ligado à nobreza, vai aparecer como um contraponto à cultura eclesiástica, e as narrativas aí apresentadas expõem uma reserva cultural patente na tradição oral, onde o maravilhoso é um elemento importante. Sendo que o elemento essencial dos romances medievais era a aventura do cavaleiro, a presença do maravilhoso é extremamente importante, uma vez que “[...] estava profundamente integrado na busca de identidade, individual e colectiva, do cavaleiro idealizado. As provas do cavaleiro passam por toda uma série de maravilhas – maravilhas que ajudam (como objectos mágicos) ou maravilhas a combater (como os monstros) [...]” (Le Goff 48). Le Goff afirma, ainda, que a própria aventura do cavaleiro pode ser considerada uma maravilha em si mesma, uma vez que é através dela que o cavaleiro prova a sua valentia e encontra a sua identidade no mundo cortês (Le Goff 48).

Neste sentido, tal como o imaginário medieval está povoado com estes elementos, também a Fantasia segue os mesmos moldes: nela, é possível encontrar heróis que partem em aventuras, que são ajudados por objectos mágicos, e cujo percurso é dificultado por criaturas monstruosas. Deste modo, o imaginário medieval serve, muitas vezes, como a narrativa base para uma obra literária de Fantasia. Ao considerar *The Lord of the Rings*, por exemplo, é possível identificar vários destes motivos: Aragorn parte numa aventura, fazendo parte da Irmandade do Anel, que é uma prova da sua valentia, da sua coragem, mas também da sua identidade enquanto herdeiro de Isildur e legítimo rei de Gondor, lutando contra várias criaturas monstruosas ao longo do seu percurso, mas é também ajudado por personagens ligadas à magia e ao sobrenatural, como os elfos. Existem, ainda, vários objectos mágicos, uns utilizados para o Bem e outros para o Mal, como é o caso do Anel, que Frodo tem a função de destruir; os bastões utilizados, principalmente,

por Saruman e Gandalf que servem como meio de veicular a magia possuída por ambos; a cota de malha feita por anões a partir de um material leve, mas muito forte e resistente, chamado “mithril”, que é utilizada por Frodo; e também os “Palantíris”, pedras esféricas que permitiam a comunicação daqueles que as tivessem, a partir de vários pontos diferentes da Terra Média. Desta forma, é possível verificar que o maravilhoso da Idade Média se imiscui nas obras de Fantasia com a mesma função. E quando Le Goff afirma que o “[...] maravilhoso é um contrapeso para a vulgaridade e à regularidade quotidianas” (51), também a Fantasia apresenta uma realidade alternativa, mas igualmente rica com a presença destas heranças, oferecendo ao leitor um mundo novo, cheio de possibilidades, para onde pode escapar por momentos. Este elemento de escape ligado à literatura fantástica vai ser explorado por Tolkien, no seu ensaio “On Fairy-Stories”, como se verá no sub-capítulo seguinte. A influência do período medieval é, de tal forma, relevante para a Fantasia moderna, que estas questões serão abordadas em maior profundidade no capítulo seguinte dedicado ao Medievalismo.

Ainda assim, vale a pena mencionar, também, a relevância da lenda que, embora esteja relacionada com o mito, não possui tantos aspectos ligados ao sobrenatural ou ao maravilhoso, correspondendo a histórias que se podem relacionar com lugares, acontecimentos ou pessoas e que sobrevivem no imaginário popular. Para André Jolles, as lendas podem ser consideradas “resíduos tradicionais de épocas anteriores”, nomeadamente de narrativas míticas e heróicas, e “o lugar em que se torna atuante uma força para a qual transferimos a nossa própria força e que nos admite em si: são modelos imitáveis” (Jolles 58). Jolles dá o exemplo das narrativas que contam as vidas dos santos, que providenciam modelos de comportamento que devem ser emulados, permitindo também a identificação do ser humano comum com uma personagem cujos feitos foram admiráveis (38-41). Para o autor, a lenda encontra-se no campo da imitação, uma vez que as suas narrativas servem o propósito de edificação pessoal e os seus relatos são tidos como não verdadeiros, diferenciando-se, assim, a lenda do mito, uma vez que as narrativas mitológicas são tidas como histórias verdadeiras. Neste sentido, para Jolles, a lenda é “uma história não atestada pela História e o adjetivo ‘legendário’ mantém acentuadamente esse aspecto, porquanto designa o que não é verdadeiro no sentido histórico” (60).

É importante, assim, mencionar a lenda arturiana que continua a fascinar e a inspirar a Fantasia contemporânea servindo, muitas vezes, de base para a construção do mundo fantástico e suscitando novas versões e adaptações da lenda. Tolkien afirma, inclusive,

que as lendas do rei Artur se tornaram num dos elementos que fazem parte do caldeirão das histórias, uma das fontes da Fantasia: “[...] Arthur, once historical [...], was also put into the Pot. There he was boiled for a long time, together with many other older figures and devices, of mythology and Faërie, and even some other stray bones of history [...] until he emerged as a King of Faërie” (“Fairy” 30). No entanto, é de notar que Tolkien não tinha um gosto particular pelas lendas arturianas, por dois motivos. Por um lado, o autor não considerava Artur como uma figura inglesa, mas sim galesa e, por isso, na sua visão, a Inglaterra continuava sem uma mitologia própria, uma vez que a origem da figura de Artur é celta, como afirma na sua carta 131 (Tolkien, *Letters* 144). Por outro lado, Tolkien compara o material celta, do qual origina a lenda arturiana, a um vitral partido, uma vez que sofreu várias e profundas mutações ao longo do tempo, na carta 19: “They have bright colour, but are like a broken stained glass window reassembled without design (*Letters* 26).

Neste âmbito, destacam-se alguns autores que utilizaram o mito arturiano para construir as suas Fantasias, como T. H. White nas várias obras arturianas que constituem a série *The Once and Future King* (1938-1940), em que reconta a infância e o reinado de Artur, bem como o amor entre Lancelot e Guinevere; Marion Zimmer Bradley em *The Mists of Avalon* (1983), que coloca a ênfase nas figuras femininas da lenda arturiana, nomeadamente Morgana, Guinevere, Viviane e Igraine; e Mary Stewart na sua trilogia *Merlin* (1970-1979), que conta a história sob a perspectiva de Merlin.¹⁷ Quanto ao contínuo reavivar do ciclo arturiano, Farah Mendlesohn afirma: “One way to understand the survival of the Arthurian cycle is to see it as the folklore of the elite, reinforcing Christian claims to temporal power and also a chivalric code of ethics, which gave a moral authority to the aristocracy” (Mendlesohn e James 10). De facto, desde a Idade Média que a lenda arturiana tem sido transformada e adaptada por parte da monarquia inglesa de forma a justificar o seu poder e direito ao trono, tornando o Artur histórico menos importante do que os seus usos a nível político e propagandístico.¹⁸ Desta forma, é

¹⁷ Talvez pelo facto de as histórias arturianas se encontrarem no âmbito da lenda e do mito, já situadas num cenário fantástico e mágico, grande parte das obras contemporâneas que se inspiram no rei Artur tentam conferir-lhe um sentido histórico. Nesse sentido, destacam-se autores como Bernard Cornwell, Stephen Lawhead e M. K. Hume.

¹⁸ A título de exemplo, no século XII, o rei Henrique II mandou que se procurasse a sepultura de Artur na abadia de Glastonbury. Foram, realmente, encontradas ossadas de um homem e de uma mulher numa sepultura nesse local, junto de uma cruz com uma inscrição em latim dizendo que ali jaziam os corpos de Artur e Guinevere. Isto terá sido uma fraude com o intuito de levar benfeitores à abadia, depois de esta ter sofrido um incêndio em 1184. Mais tarde, Eduardo III anunciou ter em sua posse a Távola Redonda de Artur, tendo sido essa a provável inspiração para a criação da Ordem da Jarreteira, uma ordem de cavalaria fundada nesse período. No entanto, a Távola Redonda de Eduardo III foi pintada e posta no palácio de

possível provar a maleabilidade das histórias do rei Artur e dos seus cavaleiros que são constantemente transformadas e moldadas na cultura popular.

A Fantasia tem, então, uma origem que remonta aos mitos e lendas, aos textos clássicos e aos romances medievais, mas também a um período que redescobriu todos estes aspectos, pensou sobre eles, moldou-os e transformou-os, influenciando autores do século XX a criarem obras que, hoje em dia, são consideradas basilares na Fantasia. Para Michael Moorcock, em *Wizardry and Wild Romance*, a Fantasia é escrita para um público em específico e numa altura específica: “It caters for current tastes; it takes the elements from the mother-body and presents them in popular and sensational form, working them into shapes and styles owing much to the demands of fashion” (22). Desta forma, a literatura de Fantasia contemporânea difere das suas fontes, uma vez que estas, apesar de terem elementos fantásticos, não podem ser entendidas como criações artísticas de mundos diferentes do mundo do leitor. Enquanto as histórias que estão na origem da literatura fantástica eram encaradas como verdadeiras, os mundos da Fantasia contemporânea são criações artísticas conscientes, que se prendem com o mundo da imaginação, mas que reflectem preocupações contemporâneas.

É interessante verificar, ainda, que a infantilidade associada aos contos de fadas passa, inicialmente, para a Fantasia no sentido em que também esta acaba por ser entendida como um género associado a um público infantil (Mendlesohn e James 14). De facto, o termo “Fantasia” tem sido usado de forma pejorativa, remetendo para narrativas consideradas infantis ou triviais, talvez pela ênfase nos finais felizes. Por estas razões, a Fantasia foi muitas vezes vilificada por parte da crítica, que a acusava de ser escapista e trivial, supostamente encorajando o leitor a abandonar os problemas do mundo real por ilusões. Efectivamente, sempre existiu uma atitude contrastante entre valores que são considerados adultos, como o trabalho, a racionalização e o progresso, e valores mais ligados às crianças, como o lazer, a capacidade imaginativa e a nostalgia. Para Katherine Fowkes, esta leitura negativa do escapismo leva a que a atenção e o foco na Fantasia estejam naquilo que não é: que não é produtivo e não é sério, levando a uma leitura do género que é errada (6-7). Eric Rabkin, em *The Fantastic in Literature*, chama a atenção para a existência de uma falsa dicotomia entre literatura escapista e a suposta literatura “séria” e chama a atenção para duas falsas concepções: “[...] first that ‘seriousness’ is better than ‘escape’; second that escape is an indiscriminate rejection of order” (44). De

Winchester já no período do reinado de Henrique VIII, com o acrescento de, no topo da tábua estar representada a sua figura.

facto, a partir do momento em que alguém decide ler uma obra, independentemente do seu género, está, de forma automática e consciente, a evadir-se do mundo real e a “escapar” para outro mundo, para outras histórias. Desta forma, o argumento de que a Fantasia é escapista, trivial e infantil, acaba por ser injusta e redutora. No entanto, é de notar a necessidade de legitimar a vontade do homem de fantasiar, de brincar e de escapar: “Play and other sorts of leisure, however, often seem worthless when characterized as the antitheses of productive society, often seen as ‘childish’ distractions from important adult duties” (Fowkes 7-8). Isto ajuda a explicar o porquê de muitas obras de Fantasia terem como alvo as crianças, ou terem personagens infantis, uma vez que a brincadeira, o lazer e o acto de fantasiar estão mais ligados à infância. A Fantasia não é, porém, uma negação da realidade, mas sim uma “fuga” que faz transcender, temporariamente, o sentido daquilo que é possível (Fowkes 9). Tolkien aborda, também, esta questão de a Fantasia ter sido, durante muito tempo, associada a uma literatura para crianças, analisando esta aparente relação entre a Fantasia e as crianças. Neste sentido, o autor afirma que esta conexão não existe, que é um erro causado pelo facto de que os adultos consideram as crianças como uma espécie diferente de seres humanos. Tolkien atesta, ainda, que a ligação entre a Fantasia e as crianças é um erro e que ganhou uma maior preponderância durante o período Vitoriano, em que estas histórias foram relegadas para os berçários, primariamente porque os adultos não as consideravam adequadas às suas vidas (“Fairy” 34). Desta forma, Tolkien reitera que não acredita que o valor da Fantasia esteja associado às crianças em particular, ainda que afirme que as crianças possuem uma característica essencial a este género, que tem a ver com a credulidade perante uma narrativa com elementos fantásticos, e que deve ser inerente a qualquer pessoa que lê Fantasia: “literary belief”. Neste sentido, Tolkien afirma: “Children are capable, of course, of *literary belief*, when the story-maker’s art is good enough to produce it” (“Fairy 36”).¹⁹ Este conceito de crença literária é, para Tolkien, preferível e um contraponto ao conceito de Coleridge de “willing suspension of disbelief”, ideia já abordada anteriormente. Com isto, Tolkien pretende afirmar que a Fantasia necessita desta crença na narrativa e em todos os seus elementos fantásticos, em vez de uma suspensão da descrença, e que as crianças, talvez pela falta de experiência de vida e imaturidade inerentes à idade, têm uma maior capacidade de encantamento e de crença perante aquilo que lêem. Para Tolkien: “It may be argued that it is easier to work the spell with children. [...] They like or try to like what

¹⁹ Ênfase no original.

is given to them: [...] they like a great mass of different things indiscriminately, without troubling to analyse the planes of their belief” (“Fairy” 37). Talvez por estas características a Fantasia tenha sido, durante muito tempo, considerada um gênero menor e associado a um público infantil, mas Tolkien desconstrói essas ideias pré-concebidas, afirmando que essa ligação não existe.

Desta forma, a Fantasia é um gênero que se tem vindo, progressivamente, a desenvolver e ao qual se têm adicionado uma maior profundidade e complexidade narrativas. Nesse sentido, há autores fulcrais que tiveram um impacto profundo na Fantasia dos séculos XX e XXI e que se estabeleceram como os primeiros a escrever literatura fantástica, conferindo a este gênero características basilares que foram sendo repetidas por escritores posteriores, até se tornarem quase clichés da Fantasia. São eles J. R. R. Tolkien e C. S. Lewis, que estão na gênese da Fantasia enquanto gênero textual. Ambos foram medievalistas em Oxford e ambos escreveram duas das obras de Fantasia mais importantes para o gênero: a trilogia *The Lord of the Rings* (1954-1955) de Tolkien, e a saga *The Chronicles of Narnia* (1950-1956) de Lewis. Ambos se interessavam pelas culturas e mitologias clássica e nórdica e ambos eram fascinados pelas narrativas do período medieval, época que lhes serviu de inspiração para a construção dos mundos das suas obras literárias. Além disso, como foi, anteriormente, mencionado, ambos liam e foram influenciados por obras do século XIX que estão na origem da Fantasia contemporânea, nomeadamente através de George MacDonald e William Morris. No entanto, apesar de ambos terem sido influentes para a Fantasia que foi escrita posteriormente, essa influência manifestou-se de forma diferente.

Tolkien era um profundo conhecedor da literatura e da cultura medievais e isso reflecte-se na construção da Terra Média que evoca diversas memórias culturais. Essas influências vêm do mundo nórdico, nomeadamente da mitologia escandinava e das sagas islandesas medievais, nas quais se inspira para conceber criaturas como os elfos, os anões, os goblins ou os trolls. Uma das culturas que teve maior influência nas obras de Tolkien foi a anglo-saxónica, em especial a obra *Beowulf*, fonte que o próprio autor reconhece ter utilizado: “*Beowulf* is among my most valued sources, though it was not consciously present to the mind in the process of writing, in which the episode of the theft arose naturally (and almost inevitably) from the circumstances” (*Letters* 31).²⁰

²⁰ O episódio do roubo mencionado por Tolkien é o de o roubo em *Beowulf*, por parte de um escravo, de uma taça que fazia parte do tesouro de um dragão e que estava no seu covil, enfurecendo a criatura e provocando um acesso de violência que o faz destruir todas as cidades em volta. Este episódio é recriado

Tolkien era, ainda, um cristão devoto e, apesar de não haver referências explícitas a qualquer religião ou sistema de crenças nas suas obras, é possível verificar a existência da luta entre o Bem e o Mal, reflectindo o mesmo dualismo que está presente na doutrina cristã, embora a sua visão esteja expressa não através de elementos referenciais directos, mas através das suas temáticas, da sua cosmologia e moral. Tolkien, numa das suas cartas, afirma isso mesmo:

The Lord of the Rings is of course a fundamentally religious and Catholic work; unconsciously so at first, but consciously in the revision. That is why I have not put in, or have cut out, practically all references to anything like 'religion', to cults or practices, in the imaginary world. For the religious element is absorbed into the story and the symbolism. (*Letters* 172)

Ainda neste sentido, Tolkien afirma que há um sistema de crenças no seu mundo, ainda que este não seja completamente visível e óbvio, comparando-o à luz de uma lâmpada invisível, na carta 328: “[...] you [...] create a world in which some sort of faith seems to be everywhere without a visible source, like light from an invisible lamp” (*Letters* 413). Deste modo, Tolkien acaba por fundir paganismo e cristianismo, embora não haja referências explícitas que aludem a cultos pagãos ou cristãos em *The Lord of the Rings*. Também as obras produzidas no período medieval tiveram grande influência em Tolkien, em especial *Sir Gawain and the Green Knight*, que traduziu e editou juntamente com E. V. Gordon.²¹ Uma vez que os romances de cavalaria se focam nos heróis e nos seus grandes feitos, Tolkien relembra essa época áurea da cavalaria através da inclusão de personagens que espelham os mesmos ideais, valores e temáticas.

Para além de todas estas influências que vão conferir uma grande riqueza cultural ao seu mundo, Tolkien aposta, precisamente, na consistência do mesmo. De facto,

por Tolkien em *The Hobbit* (1937), quando Bilbo tenta roubar o dragão Smaug e este, enfurecido, destrói a Cidade do Lago. Smaug possui, ainda, ligações ao mito nórdico, nomeadamente ao dragão Fafnir, da lenda de Sigurd.

²¹ De notar, ainda, que Tolkien traduziu várias obras da literatura medieval inglesa, tendo ainda escrito ensaios sobre as mesmas, que hoje em dia são considerados canónicos e essenciais para o seu estudo. Tolkien traduziu *Beowulf*, tradução essa que foi publicada postumamente em 2014; o poema *Pearl*, presente no mesmo manuscrito de *Sir Gawain and the Green Knight*; o lai bretão do século XIII *Sir Orfeo*; e *The Ancrene Wisse*, ou *Guia das Anacoretas*, um manual monástico escrito no início do século XIII. De entre os ensaios sobre a literatura medieval inglesa de sua autoria, destacam-se “*Beowulf: The Monsters and the Critics*”, um ensaio que resultou de uma palestra proferida em 1936 e que mudou a forma como os académicos analisavam e consideravam *Beowulf*; “*Ancrene Wisse and Hali Meiohad*” (1929), encarado por muitos um dos melhores ensaios académicos de Tolkien; “*Chaucer as a Philologist: The Reeve's Tale*”, também resultante de uma palestra dada em 1931 e publicada, posteriormente, em 1934, em que o autor se foca na análise do humor presente no dialecto do norte que Chaucer incorpora no conto; e *Finn and Hengest*, um estudo publicado em 1982, sobre dois heróis anglo-saxónicos, Finn e Hengest, que aparecem em *Beowulf* e no fragmento “*The Fight of Finnsburg*”, um poema heróico anglo-saxónico, escrito em Inglês Antigo, cerca do ano 1000.

Tolkien construiu o seu mundo de raiz, dando-lhe uma história de criação, uma geografia, várias raças e culturas, transmitindo ao leitor que aquele mundo tem características próprias e que é completo em si mesmo. Neste sentido, para Tolkien o autor é um sub-criador, uma vez que ele próprio cria mundos novos: “What really happens is that the story-maker proves a successful ‘sub-creator’. He makes a Secondary World which your mind can enter. Inside it, what he relates is ‘true’: it accords with the laws of that world. You therefore believe it, while you are, as it were, inside” (“Fairy” 36). Este conceito de Mundo Secundário, um mundo separado do Mundo Primário, regido por leis internas próprias, criado de raiz pelo autor, é um dos mais importantes na concepção teórica do género da Fantasia e uma das principais marcas de Tolkien para a sua discussão. Ambos os conceitos de Mundo Secundário e Mundo Primário se tornaram, desde a publicação de “On Fairy-Stoires”, aceites pelo mundo académico, sendo utilizados sem contestação pelos críticos de Fantasia, figurando como absolutamente necessários para discorrer de forma teórica sobre o género. É, ainda, importante relembrar que, para Tolkien, toda a criação literária partia da palavra porque, tal como Deus criou o mundo pelo Verbo, também o autor cria novos mundos pela palavra escrita e é essa a base da sua criação literária. Na carta 165, Tolkien afirma isso mesmo: “The invention of languages is the foundation. The ‘stories’ were made rather to provide a world for the languages than the reverse. To me a name comes first and the story follows” (*Letters* 219). Também em *A Secret Vice*, Tolkien discorre sobre a importância da linguagem não só na criação de mundos fantásticos, mas também para a construção de mitologias, afirmando: “[...] [T]o give your language an individual flavour, it must have woven into it the threads of an individual mythology [...]. The converse is true, your language construction will breed a mythology (*A Secret Vice* 24).

Por fim, Tolkien mudou a perspectiva da Fantasia ao apresentar um mundo, a Terra Média, pelos olhos de um hobbit, um “pequeno homem”, em vez de um grande cavaleiro ou feiticeiro. Ou seja, a história é contada através da perspectiva de uma personagem que, à partida, não teria características que a fizessem sobressair e que, de acordo com alguns autores, representa os homens trabalhadores, os soldados nas fileiras da guerra (Mendlesohn e James 45). Nesse sentido, em *The Hobbit*, Bilbo é a personagem principal e, contra todas as probabilidades, torna-se na peça chave para todos os acontecimentos principais da obra. É ele que, inclusive, escreve *There and Back Again*, história que dá origem à narrativa de *The Hobbit*, e que faz o leitor seguir as aventuras de Bilbo pelos seus próprios olhos. Em *The Lord of the Rings* é Frodo o responsável pela destruição do

Anel e, por isso, o herói que passa por todas as provações. No entanto, Frodo também é o herói que falha, à semelhança de Gawain em *Sir Gawain and the Green Knight*, mostrando que é um herói à escala humana, com defeitos e virtudes, já que Frodo não consegue destruir o Anel no derradeiro momento. É Gollum, na sequência de uma luta final com Frodo na Montanha da Perdição, que acaba por cair para o interior da Montanha levando com ele o Anel que é, assim, destruído.

Para além de Tolkien, também C. S. Lewis teve um grande impacto na Fantasia moderna. À semelhança de Tolkien, também Lewis era um profundo conhecedor da literatura e da cultura medievais, facto que permitiu ao autor conferir uma roupagem medieval às suas obras, mas imbuindo nelas, de forma clara, elementos da mitologia cristã e clássica. De facto, Lewis converteu-se ao anglicanismo já em adulto e tentou sempre veicular as suas doutrinas nos trabalhos que realizava, afirmando que o mito cristão o fascinava tal como os mitos clássicos. Nesse sentido, as suas obras estão imbuídas de referências a ambas as mitologias e *The Chronicles of Narnia* pode ser lida como uma alegoria cristã, para além de estabelecer o padrão de futuras “portal fantasies”, ou Fantasias de portal, em que as personagens passam do Mundo Primário para o Mundo Secundário através de um portal e é nesse mundo que vivem as suas aventuras. Na sua obra, é possível encontrar referências à mitologia clássica, através da presença de criaturas como os faunos, as dríades e os centauros. Quanto ao cristianismo, ele está presente, principalmente, pela imagem do leão Aslan, que representa Cristo, mas também pelo facto de três dos sete livros de *Narnia* poderem ser vistos como uma versão da mitologia cristã, em que *The Magician’s Nephew* pode representar a Criação, *The Lion, the Witch and the Wardrobe* a morte e ressurreição e *The Last Battle* o fim do mundo, reimaginando, assim, o Génesis, os Evangelhos e o Apocalipse (James 71).

A saga de C. S. Lewis pode ainda ser vista como tributo aos sete corpos celestes da cosmologia medieval²², em que cada um dos livros representa um determinado estado de espírito e ambiente reminescente das propriedades desses corpos celestes conforme as crenças medievais. Assim, *The Lion, the Witch and the Wardrobe* (1950) tem um tom

²² A cosmologia medieval baseia-se no conceito de universo de Ptolemeu (c. 150), que assenta na concepção de um modelo geocêntrico, em que a Terra é um corpo imóvel no centro do universo e os restantes corpos se movem à sua volta. A primeira esfera é a sublunar e é composta pelos quatro elementos: terra, ar, água e fogo. Na segunda esfera, supralunar ou celeste, estão os sete planetas, o sol e a lua, bem como as estrelas. No *primum mobile*, o limite exterior deste esquema, estavam os santos, os anjos e Deus. Este esquema cosmológico acabou por ser abraçado e adaptado para encaixar na teologia medieval, em que o *primum mobile* torna-se o Deus cristão que observa a Terra, no centro, e que faz as esferas moverem-se, sendo giradas em perfeita harmonia.

jovial e relembra a vinda da primavera, que está associada a Júpiter, na tradição medieval. Já *Prince Caspian* (1951) está associado a Marte, uma vez que há um contexto mais bélico e Peter é descrito como o modelo ideal da figura do cavaleiro. Em *Voyage of the 'Dawn Treader'* (1952) há a ligação ao sol através da constante referência à luz e ao dourado, nomeadamente quando Lucy vê Aslan como um raio dourado. Já *The Silver Chair* (1953) remete para a lua, uma vez que abundam imagens da lua, da água e da noite. Em *The Horse and his Boy* (1954) está representado Mercúrio, uma vez que os gémeos Corin e Shasta são associados várias vezes a Mercúrio. No penúltimo livro, *The Magician's Nephew* (1955), o tema principal é o amor, a criatividade e a fertilidade, lembrando Vénus. Por fim, *The Last Battle* (1956) relaciona-se a Saturno, ao ser sobre a morte, a velhice e a passagem do tempo (James 71-72). Lewis escreveu, ainda, obras importantes sobre a literatura medieval que se tornaram incontornáveis para o estudo da Idade Média, sendo o autor de um dos livros mais relevantes sobre o amor na Idade Média e no Renascimento, *The Allegory of Love* (1936). Com esta obra, Lewis fomentou um renovado interesse em obras da Idade Média tardia, como o *Roman de la Rose*, um poema francês do século XIII. Foi autor, ainda, de *The Discarded Image: An Introduction to Medieval and Renaissance Literature* (1964), que lida com a cosmologia medieval e com o conceito de universo de Ptolemeu.

De notar, ainda, que tanto Tolkien como Lewis eram bastante próximos, fazendo parte de um grupo informal de discussão literária associado à Universidade de Oxford, que encorajava a escrita de Fantasia, os Inklings.²³ Assim, é possível perceber que as obras de Tolkien e de Lewis são tão profundas e complexas devido ao amplo conhecimento de ambos, enquanto académicos, da literatura e da cultura medievais, permitindo estabelecer aquela que é a base paradigmática de grande parte das obras de Fantasia épica contemporâneas. É de salientar, também, que tanto as obras de Tolkien como as de Lewis continuam a ser publicadas, sendo reeditadas em vários formatos e em edições especiais comemorativas, para além de terem sido alvo de adaptações cinematográficas. Desta forma, verifica-se a pertinência e relevância destas obras e destes autores que permanecem populares e abriram caminhos para obras de Fantasia posteriores.

²³ Deste grupo faziam parte vários outros autores, destacando-se Charles Williams, autor de obras de Fantasia como *War in Heaven* (1930) e *The Place of the Lion* (1931); e Lord David Cecil, autor de estudos sobre Walter Scott e Jane Austen, destacando-se enquanto historiador literário.

1.2. Teorias do Fantástico

O conceito de Fantasia tem vindo a alterar-se e a desenvolver-se ao longo dos tempos, verificando-se a sua difícil definição, embora tenha sido sempre associado a duas premissas: a de que lida com o impossível e a de que está em directa oposição à mimese. C. S. Lewis afirma, precisamente, que o impossível é uma das características inerentes da Fantasia: “The word fantasy is both a literary and a psychological term. As a literary term a fantasy means any narrative that deals with impossibles and preternaturals” (*An Experiment* 50).

Os primeiros autores a reflectirem sobre o género do fantástico e que contribuíram para a conceptualização do mesmo fizeram a sua análise sobre textos maioritariamente góticos e seus elementos sobrenaturais. Assim, apesar de figuras como Tzvetan Todorov, Kathryn Hume e Rosemary Jackson terem sido fulcrais no desenvolvimento de uma teoria do fantástico, não serão os mais indicados na análise de *Ice and Fire*, por motivos que serão indicados quando forem mencionados. E se estes não se aproximam da concepção do fantástico presente em *Ice and Fire*, há outros que o fazem e que serão alvo de uma atenção maior, como é o caso de J. R. R. Tolkien, Brian Attebery, Katherine Fowkes e Farah Mendlesohn.

1.2.1. Todorov, Jackson e Hume: o gótico, a mimese e a subversão da realidade

Tzvetan Todorov foi um dos pioneiros na reflexão sobre o fantástico quando escreveu *Introdução à Literatura Fantástica* (1970), em que faz uma análise estrutural de textos góticos. No seu estudo, Todorov conclui que o fantástico é o efeito criado pela hesitação emocional do leitor perante um fenómeno estranho: “O fantástico é a hesitação experimentada por uma criatura que não conhece senão as leis naturais, perante um acontecimento com aparência de sobrenatural” (*Fantástica* 26). Contudo, para que a hesitação aconteça, é necessário que a acção se enquadre num cenário mimético que remete para o mundo do leitor. Aí, os acontecimentos narrados têm de ser de tal forma disruptivos que causam a hesitação necessária de forma a considerar-se estar na presença do fantástico. Neste sentido, o autor afirma que o fantástico existe perante três condições: a hesitação, que leva o leitor a oscilar entre uma explicação natural e uma sobrenatural dos acontecimentos descritos; o papel do leitor, que acaba por se identificar com a

personagem e que sente como verdadeiros os acontecimentos do texto; e a recusa de uma leitura poética e alegórica, uma vez que os acontecimentos narrados devem ser entendidos de forma literal (Todorov, *Fantástica* 33). Dependendo da causa do fantástico, este pode dar lugar ao estranho e ao maravilhoso. Se o leitor, ao testemunhar um evento, decide que as leis da “realidade” ficam intactas e permitem explicar os fenómenos descritos, então está perante o estranho. Se, pelo contrário, o fenómeno exige a admissão de novas leis da natureza, através das quais o evento pode ser explicado, então o leitor está perante o maravilhoso (Todorov, *Fantástica* 41). Em contexto português, também Filipe Furtado segue a linha teórica de Todorov, reconhecendo a sua importância para a teorização do fantástico, afirmando: “[...] [O] trabalho de Todorov delinea ainda vários dos aspectos mais importantes para o estabelecimento de uma tipologia temática do género, a mais completa e sistemática das até agora esboçadas” (*Construção* 14).²⁴

No entanto, esta teoria do fantástico não é adequada para a análise de *Ice and Fire*, uma vez que a hesitação, que é a base da teoria de Todorov, não se verifica na obra de Martin e porque a análise do filósofo búlgaro incide, maioritariamente, sobre os textos góticos. Em *Ice and Fire* é-nos apresentado uma realidade nova, separada do mundo do leitor e que se rege por leis internas próprias. Desta forma, os aspectos que são diferentes e que seriam impossíveis de acontecer no mundo do leitor não são disruptivos no universo fantástico que é criado, fazendo parte da coerência interna do mesmo, contribuindo para o seu afastamento do universo de referência do leitor. Tome-se o exemplo da característica distinta das estações durarem vários anos. Este facto é um elemento fantástico que contribui para separar o mundo de *Ice and Fire* de um passado histórico e real, mas não é um elemento contestado pelo leitor, uma vez que faz parte da coerência interna daquela realidade. O mesmo acontece quando se apresentam elementos mágicos, ainda que sejam escassos, bem como com a presença dos dragões de Daenerys Targaryen ou as criaturas misteriosas conhecidas como os Outros. Desta forma, não existe hesitação perante os fenómenos sobrenaturais ou mágicos, uma vez que o mundo apresentado é imaginado de raiz e com uma consistência interna própria. Essa consistência é conferida, precisamente, através da presença de elementos que seriam impossíveis de existir no Mundo Primário, contribuindo para a imersão do leitor no universo fantástico.

²⁴ Ainda que as obras de Filipe Furtado mencionadas neste trabalho sejam datadas, uma vez que se apoiam bastante na análise do romance gótico e nas teorias de Todorov, será, mesmo assim, importante referi-las. Furtado escreve durante a década de 80 do século XX, quando ainda não estavam publicados os estudos de Attebery, Fowkes e Mendlesohn, que vieram pensar sobre a Fantasia nos moldes como hoje a reconhecemos.

Já Rosemary Jackson, em *Fantasy: The Literature of Subversion* (1981), reconhece a ligação entre a literatura e a realidade afirmando que, em obras de Fantasia, esse elo é subversivo. Para Jackson, a Fantasia relaciona-se com a realidade de forma subversiva ao situar-se numa área paraxial, ou seja, numa área espectral cujo mundo não é nem inteiramente real nem inteiramente irreal, localizando-se entre os dois e assumindo-se como uma área híbrida (19). Para a autora, a narrativa fantástica é, inicialmente, mimética, mas acaba por representar o impossível ao recombina e inverter o real, ainda que exista numa relação simbiótica com ele (20). Ainda quanto à relação da Fantasia com a realidade, Jackson afirma que as narrativas fantásticas fazem confluir o maravilhoso, os contos de fadas, a magia, o mimético e a representação de eventos reais num espaço ficcional. Assim, a Fantasia revela que aquilo que está a narrar é real, para depois quebrar essa noção de realismo ao introduzir elementos que são irreais: “They pull the reader from the apparent familiarity and security of the known and everyday world into something more strange, into a world whose improbabilities are closer to the realm normally associated with the marvellous” (Jackson 34).

Contudo, embora esta noção de fantástico se aplique, não só, às narrativas góticas, mas também a textos que estão na génese da Fantasia, como, por exemplo, as obras de Lewis Carroll, ela não se adequa completamente à Fantasia contemporânea produzida nos mesmos moldes de *The Lord of the Rings* e como se verifica em *Ice and Fire*. Na obra de Martin, a realidade fantástica, apesar de estar ligada ao mundo mimético, não estabelece uma relação com ele para, depois, a quebrar, assumindo um carácter subversivo. Em *Ice and Fire*, o autor estabelece a sua ligação à realidade, inspirando-se na história, cultura e geografia da Europa medieval, bem como na natureza humana, algo com o qual o leitor se pode identificar, embora o mundo ficcional seja criado, desde o início, como estando afastado da realidade reconhecida pelo leitor. Assim, a quebra com a realidade é algo pré-estabelecido e que o leitor reconhece assim que começa a ler a obra, aspecto que, de certa forma, o ajuda a embrenhar-se na narrativa.

Jackson afirma, ainda, que a Fantasia questiona a realidade, representando aquilo que é desviante e reprimido, e explora os instintos e desejos do ser humano, aspectos discutidos num universo ficcional que não ameaça a realidade, revelando, ainda assim, um carácter transgressivo:

[...] [F]antasy characteristically attempts to compensate for a lack resulting from cultural constraints: it is a literature of desire, which seeks that which is experienced as absence and loss. [...] [F]antastic literature points to or suggests the basis upon which cultural order rests, for it opens up, for a brief moment,

on to disorder, on to illegality, on to that which lies outside the law, that which is outside dominant value systems. The fantastic traces the unsaid and the unseen of culture: that which has been silenced, made invisible, covered over and made absent. (Jackson 3-4)

Tomando em conta estes aspectos principais, *Ice and Fire* apresenta elementos subversivos e um carácter transgressivo, mas não daquilo que é desviante ou reprimido. Apresenta-nos, antes, um mundo que é inspirado no período medieval, algo que é reconhecido e assumido pelo próprio autor, expondo uma série de noções pré-concebidas e de personagens típicas dos romances medievais, por exemplo, para, de seguida, desconstruí-las e subvertê-las. Desta forma, o autor apresenta um retrato da Idade Média que permite pensar sobre as suas próprias representações, bem como reflectir sobre temas e questões contemporâneas. Assim, Martin acaba por criticar a idealização da Idade Média perpetuada através dos romances históricos do século XIX e defende uma abordagem mais “realista”, destruindo pré-concepções sobre o período medieval. Além destes aspectos, Martin desafia, também, as convenções da Fantasia ao não seguir a estrutura típica dos contos de fadas e ao romper com vários clichés e estereótipos da Fantasia medieval e épica, aspectos que serão explorados no terceiro capítulo da presente tese, quando a obra for analisada mais detalhadamente. Além do mais, um dos focos da obra é a natureza humana e os conflitos interiores de cada personagem, e Martin acaba por conceber um cenário remanescente do período da Idade Média onde cria personagens com dilemas contemporâneos que ajudam o leitor a pensar sobre o seu próprio contexto histórico e sócio-cultural.

Também Kathryn Hume, em *Fantasy and Mimesis: Responses to Reality in Western Literature* (1984), afirma que a Fantasia tem sido considerada algo que é afastado do real, que a autora entende como um conjunto de elementos reconhecidos e aceites universalmente, afirmando: “*Fantasy is any departure of consensus reality, an impulse native to literature and manifested in innumerable variations, from monster to metaphor*” (21)²⁵. A autora sustenta, ainda, que a literatura é fruto do impulso mimético, ou seja, do desejo de conferir verisimilitude, e da Fantasia, o desejo de alterar a realidade (Hume 21).

De facto, esta relação entre a literatura e a realidade já está patente em filósofos como Platão e Aristóteles para os quais o conceito de mimese é nuclear. Para Platão, em *A República*, a imitação está afastada do real e, por isso, não o representa (X, 599a). Platão

²⁵ Ênfase no original.

também afirma que a mimese está longe da verdade, nunca conseguindo reproduzi-la completamente: “[...] a arte de imitar está bem longe da verdade, e se executa tudo, ao que parece, é pelo facto de atingir apenas uma pequena porção de cada coisa, que não passa de uma aparição” (X, 598b). Assim, para Platão, a literatura é apenas uma simulação do real, nunca apreendendo completamente aquilo que está na natureza. Já Aristóteles, na *Poética*, considera que a literatura está num patamar superior ao da realidade, uma vez que ela a imita e lhe confere a aparência de verdade:

[...] não é ofício de poeta narrar o que aconteceu; é sim, o de representar o que poderia acontecer, quer dizer: o que é possível segundo a verosimilhança e a necessidade. [...] Por isso a poesia é algo de mais filosófico e mais sério do que a história, pois refere aquela principalmente o universal, e esta, o particular (IX, 36).

Desta forma, é possível considerar que Platão e Aristóteles encaravam a literatura como algo que deriva do real, que se baseia na sua experiência, mas ambos divergem quanto à qualidade desta relação – Platão considera a mimese algo inferior à realidade, enquanto Aristóteles considera o contrário. Assim, o pensamento que foi perpetuado pelos críticos literários foi o de que o impulso mimético está na génese da criação literária, considerando a Fantasia como uma área periférica, secundária e cuja definição prima pela sua exclusividade (Hume 8). Neste sentido, a perspectiva de Hume é orientada para considerar que toda a literatura é fantástica, uma vez que ela recorre a um conjunto de signos que são abstracções da realidade e, por isso, é diferente dessa mesma realidade da qual se afasta. Ao não isolar a Fantasia da restante literatura, ao categorizá-la como um aspecto inerente a todo o tipo de literatura, Hume acaba por não a considerar como um género distinto, com características próprias.

Esta ligação entre Fantasia e mimese enquanto elementos em oposição na literatura é, posteriormente, desenvolvida por Brian Attebery que afirma que ambas, apesar de contrastarem uma com a outra, podem coexistir num mesmo trabalho: “Mimesis without fantasy would be nothing but reporting one’s perception of actual events. Fantasy without mimesis would be a purely artificial invention, without recognizable objects or actions” (3). Desta forma, nem todas as obras realistas são puramente miméticas, nem todas as obras de Fantasia são puramente fantásticas. Esta aparente divisão entre mimese e Fantasia acabou por contribuir para a marginalização do género, num período em que o contar de histórias estava dividido entre as obras de teor mais realista e as obras mais focadas em eventos ficcionais. Assim, a ficção realista acabou por reclamar o parentesco

com a História, uma vez que, quanto mais perto da realidade histórica, mais conceituada a obra era considerada. Deste modo, abre-se o abismo entre histórias, verdadeiras ou ficcionadas, e Fantasias (Attebery x). Contudo, parece ser o fantástico que está na génese da criação literária, aspecto relembado por Attebery ao citar Hayden White: “They forget that history is only half of lived reality, and that the other half has somehow to do with mysteries, quests, heroes, comedy, tragedy, impossibilities, symbols, order, and resolution, none of them to be found in the empirical world, the world of historical fact [...]” (apud. Attebery xi).

Tendo em conta a relação entre mimese e Fantasia, em *Ice and Fire* verifica-se a construção de um mundo fantástico com características próprias que não são verosímeis no mundo real, como a presença dos dragões de Daenerys Targaryen, as estações do ano que podem durar décadas e a presença de figuras como os Outros, como já foi referido. Nesse sentido, estas características não são realistas, embora haja ligações miméticas ao nível da representação de um mundo inspirado na Idade Média, aspecto que parece ser comum a várias obras de Fantasia, como é afirmado por John Clute: “Fantasy as a genre is almost inextricably bound up with history and ideas of history, reflected and reworked more or less thoroughly according to the needs, ambitions and intentions of individual authors” (468). No entanto, como se verá adiante, o objectivo da Fantasia não é representar a História. Assim, *Ice and Fire* enquadra-se nas afirmações de Attebery, embora não nas de Hume, uma vez que a Fantasia é mais do que um impulso da criação literária: é um género com características específicas que permite a categorização de obras como *The Lord of the Rings* e *Ice and Fire* enquanto tal. A Fantasia permite que se atribua a narrativas como *Ice and Fire* elementos distintos que, apesar de baseados no real, são moldados e transformados naquele mundo singular, afastando-se da representação do real.

1.2.2. Tolkien, Attebery, Fowkes e Mendlesohn: A Construção de Mundos Fantásticos

Tal como foi referido anteriormente, Tolkien faz a distinção entre o Mundo Primário, correspondente à realidade do leitor, e o Mundo Secundário, fruto da criação do autor, no seu ensaio “On Fairy-Stories” (1947), texto de fulcral importância no que diz respeito à teorização da Fantasia. Esse Mundo Secundário é *Faërie*, constituído por

elementos próprios que, ao mesmo tempo que podem causar espanto, têm o poder de encantar o leitor que se deixar levar pelas suas descrições:

Faërie contains many things besides elves and fays and besides dwarfs, witches, trolls, giants or dragons; it holds the seas, the sun, the moon, the sky; and the earth, and all things that are one in it: tree and bird, water and stone, wine and bread, and ourselves, mortal men, when we are enchanted. (“Fairy” 15-16)

Este encantamento produzido no leitor prova que *Faërie* não é feito de frivolidades, mas é, sim, um local que oferece reflexões mais profundas sobre a realidade em que o leitor se encontra. Neste sentido, a Fantasia é o encantamento da experiência partilhada entre o leitor e as personagens que habitam o Mundo Secundário, *Faërie*, e é este encantamento que produz o Mundo Secundário: “Enchantment produces a Secondary World into which both designer and spectator can enter, to the satisfaction of their senses while they are inside [...]” (“Fairy” 48).

Assim, o universo fantástico contém em si elementos específicos, mas também características do Mundo Primário. No caso de *Ice and Fire*, apesar de ser possível reconhecer características históricas do Mundo Primário, em última análise aquele é um Mundo Secundário criado de raiz. Nesse aspecto, o autor de Fantasia tem uma maior liberdade para jogar com aspectos históricos, uma vez que, apesar da sua ligação com a História, o objectivo da Fantasia não é representá-la. Considera-se, então, que o uso de características históricas que o leitor consegue identificar como tendo existido no Mundo Primário é uma estratégia para que o leitor possa perceber e decodificar a história do Mundo Secundário. A presença de elementos familiares ao leitor vai ajudá-lo a embrenhar-se na narrativa e, no caso de *Ice and Fire*, estão presentes alguns momentos e várias particularidades cuja inspiração remonta ao período medieval. Contudo, *Ice and Fire* não é uma Fantasia histórica. De facto, Veronica Schanoes considera a Fantasia histórica um híbrido destes dois modos literários distintos e opostos – a Fantasia tende a extrapolar os limites da realidade e a ficção histórica é um género que se baseia, precisamente, na representação dessa realidade (236). Schanoes afirma, ainda: “[...] fantasy represents the ways of knowing and making sense of the world that are excluded by the dominant discourse of history” (237). Ou seja, perante aquilo que não é conhecido, o autor de Fantasia tem liberdade de construir o seu mundo, mesmo que, para tal, se baseie em aspectos históricos. Nas palavras do próprio Martin: “That's the general process for

doing fantasy, is you have to root it in reality. Then you play with it a little; then you add the imaginative element, then you make it largely bigger” (apud. Hodgman).

Como já foi referido algumas vezes, uma das características centrais da Fantasia e que é aceite de forma geral é a de que ela lida com o impossível. De facto, já Eric Rabkin em *Fantastic Worlds: Myths, Tales and Stories* (1979) defendia que o mundo fantástico não é uma violação do mundo real, mas sim uma alternativa ao mesmo: “The fantastic is fantastic, then, not by virtue of simply violating some rules we have picked up in the real world, but by virtue of reversing the ground rules we are following at any given moment of reading” (20). Também Katherine Fowkes afirma algo semelhante: “It is generally agreed that fantasies tell stories that would be impossible in the real world” (2). Ao retratar universos impossíveis, a Fantasia rompe com a realidade consensual, criando Mundos Secundários originais e independentes, ainda que reflectam sobre o mundo real. Fowkes afirma, ainda, que se verifica na Fantasia uma ruptura ontológica, ou seja, uma ruptura com o sentido de realidade do leitor: “[...] a break between what the audience agrees is ‘reality’ and the fantastic phenomena that define the narrative world” (5). Os fenómenos fantásticos são, assim, entendidos como plausíveis numa narrativa e a sua existência é tão real como o mundo-referência com o qual eles rompem (Fowkes 5).

De facto, também C. W. Sullivan III corrobora a noção de que a Fantasia lida com o impossível, afirmando, ainda, que o autor de Fantasia necessita do folclore para tornar acessível o mundo criado por si (279). A presença de elementos do folclore é importante na medida em que vão ajudar o leitor a perceber e a descodificar a história do Mundo Secundário, bem como tornar esse mundo mais familiar para o leitor. Nesse sentido, há várias formas de os utilizar, transportando-os para obras de Fantasia, como é o caso de *The Mists of Avalon*, de Marion Zimmer-Bradley, que vai recontar a lenda arturiana através de uma perspectiva feminina e com elementos fantásticos. De acordo com Sullivan III: “This Secondary World, whether set in an imagined future or re-imagined past, needs to have within it materials such that the world ‘makes sense’, to the reader; in this regard, recognizable folklore [...] [is] central to the creation of that world” (281).

Tolkien discorda, ainda, da distinção entre “imagination” e “fancy”, tal como foi estipulada pelos Românticos, oferecendo um ponto de vista segundo o qual defende que, apesar de haver vários graus de imaginação, esse poder mental de criar imagens é sempre o mesmo e é inerente a todo o ser humano (“Fairy” 43). Nesse sentido, Tolkien sugere uma nova palavra para designar a ligação entre Imaginação e o acto da sub-criação: “Fantasia”, que o autor indica como a própria arte criativa, considerando-a a mais pura

das formas artísticas (Tolkien, “Fairy” 44-45). A Fantasia passa a significar, também, uma libertação do domínio daquilo que é observável e remete para imagens que podem não ser encontradas no Mundo Primário, que é o mundo do leitor. Este facto, para Tolkien, faz da Fantasia uma forma elevada de Arte e a mais potente de todas: “Fantasy (in this sense) is, I think, not a lower but a higher form of Art, indeed the most nearly pure form, and so (when achieved) the most potent” (“Fairy” 45).

Tolkien distingue, também, algumas características comuns da Fantasia, decorrentes do facto de esta oferecer um meio para aquilo que o autor chama de: Recuperação, Escape e Consolação. Com a Recuperação, o leitor adquire uma visão mais clara daquilo que o rodeia através de um processo de desfamiliarização, ganhando consciência do mundo sob uma nova perspectiva: “We need, in any case, to clean our windows; so that the things seen clearly may be freed from the drab blur of triteness or familiarity [...]” (Tolkien, “Fairy” 52). Quanto ao conceito de Escape, responsável pela noção de que a Fantasia é escapista e, por isso, tem menos valor literário, Tolkien afirma que esta permite uma evasão do mundo sem a conotação pejorativa habitual, uma vez que é o escape de um prisioneiro e não a fuga de um desertor, não sendo uma negação da realidade, mas sim uma afirmação da mesma (Tolkien, “Fairy” 54). Segundo o autor: “Fantasy is a natural human activity. It certainly does not destroy or even insult Reason; and it does not either blunt the appetite for, nor obscure the perception of, scientific verity. On the contrary. The keener and the clearer is the reason, the better fantasy will it make” (“Fairy” 50). Tolkien estabelece, assim, uma diferença entre escape e escapismo. Enquanto o último pretende ser algo superficial e uma negação da realidade, o escape diz respeito à capacidade de o leitor entrar num mundo de Fantasia que lhe permite pensar sobre a sua própria realidade, à qual retorna com um olhar renovado e mais limpo, possibilitando a Recuperação. Este Escape, para Tolkien, é ainda a fuga da crueza e da fealdade da vida, a evasão da guerra, da poluição das fábricas e da industrialização, se se tiver em conta que Tolkien é um herdeiro de todos os ideais do Romantismo e que escreve a sua obra durante as duas Grandes Guerras (“Fairy” 56). A Fantasia providencia, ainda, o Escape da fome, da sede, da pobreza, da dor, da injustiça e daquilo que Tolkien considera “the Great Escape”: a própria morte (“Fairy” 59). E, por isso, a Fantasia é, para o autor, o espaço da utopia e onde é possível alcançar a imortalidade. A Consolação está ligada aos finais felizes, àquilo que Tolkien apelida de “eucatástrofe”, ou seja, a boa catástrofe: “[...] the good catastrophe, the sudden joyous ‘turn’ [...], a sudden and miraculous grace: never to be counted on to recur” (“Fairy” 60). Tolkien considera a

“eucatástrofe” uma das características centrais da Fantasia, mas nega que esta seja uma expressão do escapismo no sentido de evitar o confronto com uma realidade dura: “It does not deny the existence of *dyscatastrophe*, of sorrow and failure: the possibility of these is necessary to the joy of deliverance” (“Fairy” 60). Assim, a eucatástrofe só é possível quando confrontada com aquilo que é difícil e doloroso, sendo o final feliz atingido quando esses momentos são resolvidos e ultrapassados, comprovando que a Fantasia é, assim, uma literatura de esperança. Também John Clute recupera esta ideia quando afirma que a Fantasia pode ser uma fonte de cura, ou “Healing”: “‘healing’ is [...] what occurs after the worst has been experienced and defeated. [...] In the language of J. R. R. Tolkien, it is the EUCATASTROPHE. [...] It is what the story of fantasy ‘wishes to tell’ (458).²⁶

Tolkien delinea, então, algumas das características base da Fantasia que acabaram por ser repetidas em obras subsequentes e que se tornaram quase clichés do género. No caso da obra de Martin, estas características acabarão por ser postas em causa e subvertidas de forma a romper, precisamente, com a fórmula de escrever Fantasia que se tem perpetuado desde que Tolkien publicou a sua obra *The Lord of the Rings*. Neste sentido, é importante notar o facto de Tolkien e Martin escrevem em contextos históricos e geográficos diferentes. Tolkien escreveu *The Hobbit* e *The Lord of the Rings* durante as duas Guerras Mundiais, tendo, inclusive, servido no Exército Britânico durante a Primeira Guerra Mundial. No entanto, apesar de ter passado por estes dois grandes conflitos, Tolkien continuou a acarinhar um sentimento de esperança que incutiu nas suas obras, transformando a Fantasia num espaço utópico. Esta esperança talvez advenha da sua formação católica, uma vez que, para Tolkien, a grande eucatástrofe da história da Humanidade foi a morte e posterior ressurreição de Cristo, e este princípio acaba por ditar a norma para grande parte dos textos fantásticos posteriores à obra de Tolkien (“Fairy” 62-63). Já Martin escreve uma narrativa que quebra os moldes estabelecidos por Tolkien, por ter uma visão mais cínica e desencantada do mundo em que vive, fruto dos acontecimentos que marcaram o fim do século XX e o início do século XXI, como o aumento da corrupção, a luta contra o terrorismo, a ascensão do capitalismo, as invasões do Afeganistão e do Iraque, bem como a crise económica de 2008. Todos estes elementos acabam por influenciar o tom da narrativa de Martin que difere, claramente, da de Tolkien, e que vai ser adoptada por outros autores de Fantasia contemporânea que

²⁶ Ênfase no original, uma vez que as maiúsculas correspondem a entradas na enciclopédia.

escrevem narrativas dentro destas matrizes, mais focadas em intrigas políticas, conflitos bélicos e com esta visão desiludida do mundo. Alguns desses exemplos são Steven Erikson, com a sua saga *Malazan Book of the Fallen* (1999 – 2011), cuja temática principal é um complexo conflito bélico que decorre durante centenas de anos; Joe Abercrombie com a sua trilogia *The First Law* (2006 – 2008), cujo grande foco são a violência, personagens moralmente ambíguas e conflitos armados; e, mais recentemente, Mark Lawrence que escreveu várias trilogias, sendo uma das mais conhecidas e aclamadas criticamente a trilogia *The Broken Empire* (2011 – 2013), cujo cenário é uma Europa pós-apocalíptica. Talvez para Martin, devido ao contexto social, político, económico e cultural actual, não se vislumbre esperança para o futuro da Humanidade, tal como advogava Tolkien, e não haja espaço para a eucatástrofe, ou para a cura. Talvez Martin não tenha uma crença tão forte na raça humana como Tolkien tinha, apesar de todas as suas falhas. No entanto, é de verificar que o facto de ambos os autores escreverem em períodos históricos diferentes tem consequências a nível da narrativa explorada, como se verá mais adiante na presente tese.

Apesar de estes autores desenvolverem narrativas fantásticas com um tom mais cínico, a verdade é que, desde Tolkien, a maior parte da Fantasia contemporânea tem seguido as mesmas regras e evidenciado as mesmas características, os mesmos moldes, tornando-se previsível e repetitiva. Muitos dos seus elementos tornaram-se estereótipos do género, havendo pouca originalidade e complexidade na sua estrutura. É Brian Attebery que, em *Strategies of Fantasy* (1992), afirma que a Fantasia pode ser encarada enquanto fórmula e enquanto modo. Quando a Fantasia é usada enquanto fórmula, ela age como fonte de realização de desejos, obedecendo a um conjunto de regras para contar uma história, cuja estrutura é mais previsível e tem uma menor complexidade de linguagem, personagens e temas. Já a Fantasia enquanto modo apresenta uma estrutura mais complexa e designa uma forma de contar histórias sem seguir preceitos previsíveis, apresentando um mundo, mas, também, interpretando-o (Attebery 9). Assim, entre a fórmula e o modo encontra-se a Fantasia enquanto género: “[...] the genre category does seem to be a useful way of designating stories that are more alike than required by the mode, and yet less uniform than dictated by the formula” (Attebery 11).

No entanto, o ponto central da obra de Attebery é que o autor encara a Fantasia como um “fuzzy set”, ou conjunto difuso, ou seja, que é definido não pelos seus limites,

mas pelo seu centro (12).²⁷ Nesse sentido, Attebery encara a Fantasia como um grupo de textos que partilham um conjunto de elementos comuns em que o conteúdo essencial é o impossível: “The broader field of the fantastic may include the improbable, the implausible, the highly unlikely, and the as-yet-nonexistent. But fantasy [...] demands a sharper break with reality” (Attebery 15). Assim, Attebery consegue estabelecer um conjunto de obras que estão nesse centro, sendo que *The Lord of The Rings* é considerada a obra mais paradigmática de Fantasia, estando mesmo no núcleo devido ao seu escopo imaginativo, mas também devido à popularidade que adquiriu.²⁸ A sua influência foi tal para as obras de Fantasia posteriores que quase todas elas se lhe assemelham de três maneiras: no seu conteúdo, na sua estrutura e na resposta dos leitores. Na periferia da obra de Tolkien, mas perto do centro, conta-se a saga *Earthsea* (1964-1990) de Ursula K. Le Guin, *Alice in Wonderland* (1865) de Lewis Carroll, a saga *The Chronicles of Amber* (1970-1991) de Roger Zelazny, *The Worm Ouroboros* (1922) de E. R. Eddison, e *Dracula* (1897) de Bram Stoker (Attebery 14). Se se considerar a obra de Tolkien como o protótipo de uma obra de Fantasia, então Attebery atribui uma definição do género: “It is a form that makes use of both the fantastic mode, to produce the impossibilities, and the mimetic, to reproduce the familiar” (16-17).

O uso do conceito “fuzzy set” demonstra a complexidade da definição do género da Fantasia, fazendo com que este seja difícil de conceptualizar, embora haja obras que são consensuais quanto à sua forma e conteúdo. No caso de *Ice and Fire* é curioso verificar que esta não tem muita da iconografia habitualmente associada a narrativas típicas de Fantasia, como os feiticeiros, a magia, os talismãs mágicos, habilidades físicas que extrapolem princípios racionais e científicos²⁹, animais e criaturas míticas, com a excepção dos dragões de Daenerys, ou a luta entre um herói e um vilão maléfico com poderes mágicos, elementos estes que são recuperados das mitologias, dos romances medievais e dos contos de fadas que estão na génese da Fantasia. Neste sentido, importa mencionar que Martin não segue o percurso tradicional do herói tal como preconizado por Joseph Campbell, em *The Hero with a Thousand Faces* (1949). Nesta obra de

²⁷ Este conceito tem origem na Matemática e foi usado pela primeira vez em 1965, por Lofti A. Zadeh e Dieter Klaua, para designar conjuntos em que os elementos se relacionam entre si em graus de pertinência.

²⁸ Attebery relata, inclusive, uma experiência em que concluiu que há obras que ocupam um local mais central na concepção de Fantasia da maioria das pessoas e são consideradas como a base do género. As restantes obras desenvolvem-se a partir desse centro, inspirando-se nele, mas quanto mais perto do núcleo mais próximas da Fantasia “pura” estão (Attebery 13-14).

²⁹ Aqui, talvez a excepção sejam Daenerys Targaryen que não fica queimada quando lida com o fogo, embora esta habilidade não lhe dê um poder especial, bem como Melisandre que demonstra os seus poderes enquanto sacerdotisa de R'hllor.

mitologia comparativa, Campbell revisita a teoria dos arquétipos e do inconsciente colectivo de Carl Jung, incorporando também ensinamentos de Sigmund Freud, discorrendo sobre a sua teoria da viagem do herói que se encontra nos mitos e que é perpetuada ao longo dos séculos através da literatura. Esta viagem arquetípica do herói é apelidada por Campbell de monomito e o autor define-a nos seguintes moldes:

The standard path of the mythological adventure of the hero is a magnification of the formula represented in the rites of passage: separation—initiation—return: which might be named the nuclear unit of the monomyth. A hero ventures forth from the world of common day into a region of supernatural wonder: fabulous forces are there encountered and a decisive victory is won: the hero comes back from this mysterious adventure with the power to bestow boons on his fellow man. (*Thousand Faces* 28)

Assim, Campbell afirma que a aventura do herói se processa pelas mesmas etapas que subjazem aos ritos de passagem, que se encontram em todas as culturas, e segue esse mesmo padrão, que simboliza a entrada num novo estágio da realidade: separação, iniciação e retorno. Posteriormente, Campbell enumera os vários estágios da viagem do herói através do estudo das várias histórias de figuras importantes da literatura, da religião e da mitologia, nomeadamente Prometeus, Buda, Maomé e Jesus Cristo. No entanto, tendo em consideração *Ice and Fire*, é possível atestar que Martin não segue esse mesmo percurso, até porque não há um herói definido na sua narrativa, como se verificará na análise da obra no terceiro capítulo da presente tese. Neste sentido, a batalha paradigmática entre o Bem e o Mal protagonizada, tradicionalmente, pelo herói e pelo vilão da história, é diluída na obra de Martin e está presente nas lutas internas de cada personagem, de acordo com o próprio autor: “The battle between Good and Evil is a theme of much of fantasy. But I think the battle between Good and Evil is fought largely within the individual human heart, by the decisions that we make” (apud. Poniewozik). Desta forma, apesar de algumas personagens poderem apresentar algumas características que apontam para a viagem do herói, como é o caso de Jon Snow e de Daenerys Targaryen, nenhuma delas segue esse caminho de forma linear, tal como é apontado por Campbell e, por isso, o conceito de herói e da viagem do herói na obra de Martin é de difícil categorização.

É de notar, ainda, que a magia é um dos principais elementos associados a obras de Fantasia, mas que a sua presença não é necessária para que se reconheça uma obra

enquanto tal³⁰, como se pode comprovar na obra de Martin que tem relativamente pouca magia, como é afirmado pelo próprio autor: “Magic is a particular – I mean, my fantasy is quite low magic compared to the majority of it out there” (apud. Poniewozik). No entanto, o mundo de *Ice and Fire* continua a ter elementos reconhecíveis pelo leitor e que figuram em outras obras de Fantasia. Nesse mundo existe uma sociedade feudal estratificada, como se verá no capítulo dedicado à análise da obra de Martin, bem como elementos que quebram com a realidade do Mundo Primário, como a presença a ligação entre os Stark e os seus lobos, as figuras misteriosas conhecidas como os Outros, a figura de Melisandre e as suas crenças que remetem para a magia e, é claro, os dragões de Daenerys Targaryen. O facto de Westeros possuir, também, vocábulos próprios criados pelo autor contribui para a diferenciação entre esse mundo e o mundo do leitor.³¹

Attebery refuta, ainda, as teorias do fantástico preconizadas por Todorov e Jackson. Em relação a Todorov, Attebery afirma que a sua teoria sobre o fantástico não é a correcta para a análise de obras de Fantasia contemporânea, por se centrar, acima de tudo, em textos góticos, como já foi sublinhado anteriormente: “Todorov has confused matters greatly in *The Fantastic* (1975), which has almost no bearing on the kind of fantasy we are discussing here [...]” (20). Quanto a Jackson, e no contexto da análise de *The Lord of the Rings* enquanto obra de Fantasia, Attebery afirma que a autora falha na sua análise, enumerando os seus erros ao longo de todo um capítulo, uma vez que ela considera que a obra de Tolkien não se insere dentro dos seus parâmetros teóricos e, por isso, é uma Fantasia falhada: “Rather than broadening her theory to fit the exception, she concludes that *The Lord of the Rings* is a failed fantasy, and along with it the works of Kingsley, MacDonald, Le Guin and Lewis” (21). É irónico verificar que os autores que Jackson rejeita são, precisamente, aqueles cujas obras são consideradas basilares no género da Fantasia.

Já Farah Mendlesohn acaba por abandonar uma tentativa de definição de Fantasia, aceitando o conceito de “fuzzy set” de Attebery como o mais viável, focando-se na construção do género através da sua linguagem e retórica: “I believe that the fantastic is an area of literature that is heavily dependent on the dialectic between author and reader

³⁰ Neste sentido, Tolkien afirma que a magia não é um fim em si mesma em obras de Fantasia: “The magic of Faërie is not an end in itself [...]” (“Fairy” 18).

³¹ Martin, na sua narrativa, atribui línguas diferentes a diferentes localizações geográficas, mas não existem línguas construídas, como acontece no universo de Tolkien. Já na sua adaptação televisiva, essas línguas ganham forma, como o Dothraki e o Alto Valiriano, criadas pelo linguista e fundador da Language Creation Society, David Peterson,

for the construction of a sense of wonder, that it is a fiction of consensual construction of belief” (xiii). Mendlesohn usa, assim, um sistema que explora a forma como os autores constroem os seus mundos, propondo quatro modos distintos de Fantasia que se definem a partir da maneira como o protagonista se relaciona com o mundo que o rodeia. São eles: “portal-quest”, “intrusion”, “liminal” e “immersive”. Segundo a autora, a Fantasia “portal-quest” corresponde a uma narrativa em que o mundo fantástico é alcançado por intermédio de um portal, que envolve a viagem de uma ou mais personagens através desse mundo, onde recolhem informação e conhecimento sobre ele com o objectivo de concretizar uma tarefa ou um destino. É o caso da saga *Harry Potter* (1997-2007), de J. K. Rowling e de *The Chronicles of Narnia* (1950-1956), de C. S. Lewis. Já a “intrusion” é uma história na qual o fantástico se introduz no Mundo Primário, normalmente encontrado na ficção de horror e sobrenatural, como em *Dracula* (1897) de Bram Stoker ou *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (1886), de Robert Louis Stevenson. No caso da Fantasia “liminal”, a história passa-se no mundo real, no mundo do leitor, no qual o elemento fantástico é vislumbrado ou de que o leitor suspeita, mas nunca é completamente explicado ou alcançado. Ou seja, o fantástico faz parte do mundo real e é aceite, como é o caso do Realismo Mágico, em obras como *Crónica de una muerte anunciada* (1981), de Gabriel García Márquez e *Como agua para chocolate* (1989) de Laura Esquivel (Mendlesohn xix-xxiii). Destes quatro modos, o que se adequa à obra de Martin é a “immersive”, ou a Fantasia Imersiva.

A Fantasia Imersiva é uma narrativa que se passa completamente num mundo imaginado sem qualquer referência explícita e directa ao mundo do leitor: “The immersive fantasy is a fantasy set in a world built so that it functions on all levels as a complete world. In order to do this, the world must act as if it is impervious to external influence; this immunity is most essential in its relationship with the reader” (Mendlesohn 59). A Fantasia Imersiva preocupa-se, maioritariamente, com a entropia do mundo apresentado, ou seja, foca-se na dissolução do mundo fantástico, falando da sua desordem e destruição porque, segundo John Clute num e-mail a Mendlesohn, aquilo que é narrável não é a descoberta do mundo, mas a sua perda: “Because in an immersive fantasy, what is storyable is not the discovery of the world (in which we are immersed) but its loss. From within the river flows away” (apud. Mendlesohn 61). Este foco na destruição e na perda do mundo fantástico vai ao encontro de um outro conceito fulcral neste tipo de Fantasia, que é o conceito de “thinning”, ou dissolução: “[...] the SECONDARY WORLD is almost constantly under some threat of lessening, a threat frequently accompanied by

mourning [...] and/or a sense of WRONGNESS” (Clute 942).³² Ou seja, o mundo conhecido está sob a ameaça de destruição por parte de um agente que o pretende reduzir a algo insignificante, caracterizado essencialmente pela perda: a perda da magia, a lenta morte dos deuses ou do divino, a transformação de uma terra fértil num deserto, ou sobre as consequências de um reinado de um “Dark Lord” (Clute 339). Contudo, este sentimento de “wrongness”, de que algo está errado no mundo fantástico, não corresponde a um elemento sobrenatural que é introduzido no mundo real e que o viola, tal como é típico da ficção de terror. No caso da Fantasia, este sentimento de que algo está mal surge não de uma ameaça externa ao mundo fantástico, mas sim de uma apreensão em relação a uma mudança da ordem das coisas: “The sense of wrongness, in fantasy, is a recognition that the world is - or is about to become - no longer right, that the world has been subject to, or soon will be subject to, a process of THINNING” (Clute 1038).³³ Estes dois conceitos de “thinning” e “wrongness” são, assim, essenciais para a Fantasia. Naquela que é a obra paradigmática do género, *The Lord of the Rings*, estas características estão presentes através do reaparecimento do Anel, já testemunhado em *The Hobbit*, mas cujo poder se torna mais ameaçador em *The Lord of the Rings*. Nesta obra, o Anel simboliza a crescente instabilidade da Terra Média, com as forças do Mal a ganharem cada vez mais poder, já que o Anel fora concebido por Sauron para ganhar o domínio de toda a Terra Média, provocando um sentimento de perda gradual do equilíbrio inicial da narrativa. Já em *Ice and Fire*, o leitor testemunha a destruição e o caos do mundo de Westeros, um território em constante conflito, em que as instâncias de poder são corruptas e existem criaturas sobrenaturais que ameaçam a vida da população que se prepara para a chegada de um inverno rigoroso, tanto em termos literais como metafóricos. Afinal, os livros parecem quase ensombrados pela constante lembrança do lema dos Stark: “Winter is coming”. A ameaça não vem de fora do mundo fantástico, não é exterior a ele, está, antes, incorporada nesse mesmo mundo e ameaça-o tal como ele é conhecido. Assim, as Fantasias imersivas constroem narrativas que lidam com a destruição de um mundo tal como ele é conhecido pelas suas personagens: “They rarely tell of building, because building is a venture into the unknown. Instead they start with what it is and watch it crumble” (Mendlesohn 113).

Quanto à composição do mundo fantástico na Fantasia Imersiva, este vai sendo apresentado ao leitor através de camadas, de níveis concêntricos, e é imune a influências

³² Ênfase no original, uma vez que as maiúsculas correspondem a entradas na enciclopédia.

³³ Ênfase no original, uma vez que as maiúsculas correspondem a entradas na enciclopédia.

externas da realidade do leitor. Além disso, a Fantasia Imersiva parte do princípio de que o leitor está incluído daquele mundo, algo a que a autora chama de ironia da mimese: “Irony of mimesis does not necessarily mean that we are assumed to be *in* the world [...] but that we must share the assumptions of the world [...]” (Mendlesohn 59). Nesse sentido, o papel das personagens é essencial, uma vez que, se uma personagem tiver de explicar ao leitor o que está a acontecer, então o mundo não é completamente fantástico, porque a personagem faz parte daquele mundo e os elementos que são fantásticos para o leitor são tomados como garantidos para a personagem (Mendlesohn 62). Por outras palavras, o leitor é tratado como se tivesse um entendimento completo daquele mundo, onde a atenção não é dirigida àquilo que lhe causa estranheza. Para que o leitor exista, de facto, naquele mundo ficcional fantástico, a construção do mesmo é essencial, relembrando o conceito de “literary belief”, de Tolkien, já mencionado anteriormente: “[...] in the immersive fantasy, the point of world-building is to create something that can be existed in” (Mendlesohn 71), sendo possível ligar esta afirmação ao conceito de Mundo Secundário de Tolkien. Neste aspecto, os mundos da Fantasia Imersiva são construídos de forma peculiar: em vez de o mundo ser descrito de forma total e completa, o que existe são vislumbres de algo mais concreto. Ou seja, o mundo é construído através de pistas, cabendo ao leitor preencher as lacunas com a sua imaginação, em que aquilo que não é dito é tão importante como aquilo que é dito (Mendlesohn 73).

É possível afirmar, ainda, que, neste modo de escrever Fantasia, se observa uma banalização do fantástico, em que o leitor é alertado para ele de forma indirecta, através de descrições daquilo que é habitual e comum para as personagens, sem que ocorra qualquer sentimento de espanto e admiração: “[...] we are alerted to the fantastic not through the awe and amazement characteristic demanded of the reader [...] but because that which is taken for granted by the protagonists is frequently marked by an ordinariness of description” (Mendlesohn 73-74). Um desses exemplos é a descrição da cidade de King’s Landing por parte de Catelyn Stark em *Thrones*, em que se verifica uma maior preocupação em descrever as ruas e a sua organização, o bulício dos mercados, a agitação dos barcos nas docas e no mercado de peixe, que é bastante semelhante à organização e construção de uma cidade no período medieval, do que fornecer detalhes sobre o Grande Septo de Baelor, com as suas sete torres de cristal, ou o Fosso dos Dragões que está em ruínas, onde os Targaryen mantinham os seus dragões (Martin, *Thrones* 168). Nota-se, assim, que a ênfase é colocada no comum, tratando os aspectos mais fantásticos com banalidade. Desta forma, o leitor tem, primeiramente, acesso aos detalhes de forma a

construir, posteriormente, uma imagem do mundo em geral, criando uma sensação de intimidade e compreensão, técnica cognitiva a que Mendlesohn chama de: “[...] syntactic bootstrapping, the construction of a world from pieced-together hints and gradual explanations, the understanding of a world by the context of what it is told” (75).

Consequentemente, um dos elementos mais importantes para a Fantasia Imersiva são os protagonistas, uma vez que tomam os elementos fantásticos, que só o são para o leitor, como a norma e é através dos seus olhos, das suas experiências, que o leitor toma contacto com o mundo fantástico. O leitor é, então, guiado pelos protagonistas que quase sempre são antagonistas daquele mundo, no sentido em que questionam aquilo que os rodeia e opõem-se, de alguma forma, à ordem pré-estabelecida, podendo essa ordem ser o ambiente em que se inserem, a sociedade em que vivem ou a família em que nascem. Por serem antagonistas, analisam aquilo que vêem independentemente da percepção do leitor e daquilo que ele sabe, relatando a sua verdade individual, sendo esta a característica que permite ao autor escrever uma obra reconhecida como Fantasia, mas que tem pouca ou nenhuma magia (Mendlesohn 66-67).

Neste sentido, no caso de *Ice and Fire*, verifica-se esta característica, uma vez que os capítulos dos livros são organizados de acordo com os pontos de vista diferentes de cada personagem que passam a narrar a história a partir da sua perspectiva, personagens essas que podem ser consideradas antagonistas. Veja-se o caso de Jon Snow que, sendo filho ilegítimo de Eddard Stark, é alguém que está à margem da família Stark e da sociedade, situação que é reforçada quando ele se junta à Patrulha da Noite e é rejeitado por vários dos seus membros. Outro dos protagonistas é Tyrion Lannister que transmite aquilo que o rodeia com tenacidade e inteligência, contrastando com a forma como a maioria das restantes personagens o vê, ao desprezá-lo pelo facto de ser um anão, fazendo dele um antagonista que luta pela sua afirmação no mundo. Este é, também, o caso de Eddard Stark, que luta pela verdade e contra a corrupção do reino de Westeros; de Arya Stark, que é uma rapariga rebelde e constrói o seu caminho à parte das restantes personagens; e de Daenerys Targaryen, que está no continente de Essos e luta para conseguir reconquistar o trono de Westeros contra todas as probabilidades. Até Jaime Lannister que, inicialmente, não tem capítulos relatados do seu ponto de vista, acaba por se tornar num antagonista em *Storm*, a partir do momento em que é capturado por Robb Stark e o leitor toma contacto com a sua história; e o mesmo acontece com a sua irmã Cersei Lannister a partir de *Feast*, ao lutar contra uma corte que a considera inapta para governar só por ser mulher. Se, no início da história, ambos pertencem ao sistema contra

o qual as restantes personagens parecem lutar, Martin fá-los passar por momentos que proporcionam a sua queda, em que começam a questionar o que os rodeia, a ordem estabelecida, a lutar pela sua sobrevivência e pelos valores que julgam ser os mais correctos. Nesse sentido, e havendo tantas personagens cujos pontos de vista são seguidos pelo leitor, Martin pode querer demonstrar que a verdade é um conceito relativo e que cada um tem a sua, dada a variedade de perspectivas que a sua obra oferece, como se verá no terceiro capítulo da presente tese.

Outras características sobre este mundo fantástico irão ser exploradas e desenvolvidas no capítulo dedicado exclusivamente a *Ice and Fire*. No entanto, sendo uma obra de Fantasia que se inspira em elementos medievais, é importante verificar de que forma a representação da Idade Média se encontra ainda tão presente na cultura contemporânea, cujo renovado interesse surgiu e teve particular relevância durante o século XIX. É, então, sobre os conceitos de Medievalismo e Neomedievalismo que o capítulo seguinte se debruçará.

CAPÍTULO 2

MEDIEVALISMO E NEOMEDIEVALISMO: FANTASIAS DA IDADE MÉDIA

Uma das fontes de inspiração mais recorrentes na criação de mundos fantásticos é a Idade Média. É frequente encontrar exemplos da presença de elementos históricos desse período e do seu imaginário na cultura popular, tanto na literatura, como no cinema e na televisão, bem como nos videogames. Esta constante revisitação da Idade Média revela um fascínio que surge com maior força em obras de Fantasia, onde são apresentados mundos novos com elementos semelhantes aos da Europa medieval, recriando a sua cultura, a sua história e muitos dos seus temas e imagens. Assim, ao apropriar-se destes elementos medievais, a Fantasia reinterpreta e reinventa a Idade Média de forma a corresponder aos valores da sociedade nas quais está a ser produzida. Nesse sentido, é importante o conceito de Medievalismo que terá surgido em meados do século XIX, que continuou a ter repercussões no século XX, especialmente na cultura popular, e que deu início a uma nova área de investigação na academia, já na década de 70 desse século.

O autor que começou a discussão em torno do Medievalismo foi Umberto Eco, no seu ensaio “Dreaming of the Middle Ages”, de 1973, no qual afirma que a contemporaneidade se encontra enamorada da Idade Média e que a cultura popular se revela como meio privilegiado da disseminação deste interesse renovado pelo período medieval (Eco, “Dreaming” 61). Eco considera que existe um contínuo retorno ao passado marcado por uma certa nostalgia, que remete para a génese da Europa enquanto um conjunto de países com a sua própria língua, identidade, cultura e fronteiras, aspectos que começaram a ser delineados, precisamente, após a queda do Império Romano no século V e consolidados durante a Idade Média e épocas posteriores. Para Eco, no primeiro volume de *Idade Média*, o período medieval resulta de uma aglutinação da cultura latina com a dos povos invasores que propiciaram a queda do Império Romano, tendo como elemento unificador a religião cristã (Eco, “Introdução” 13). No entanto, o autor acrescenta que a imagem actual da Idade Média se encontra distorcida por estereótipos erróneos que foram perpetuados ao longo dos séculos e, por isso, o período medieval “[...] não é o que o leitor comum pensa, o que muitos manuais escolares compostos à pressa fazem crer e que o cinema e a televisão têm apresentado” (Eco, “Introdução” 13). Neste sentido, Eco afirma que o período medieval é a infância do homem moderno e que ele procura aí as suas raízes. Por esta razão se encontram tantos exemplos de revisitações medievalistas em obras tão variadas desde a ficção histórica, à Fantasia e até à Ficção Científica. Assim, os textos, a história e a cultura medievais são reconfigurados para espelhar preocupações e valores contemporâneos, de forma a apelar

a um público moderno que continua fascinado com histórias do passado. Umberto Eco acrescenta, também, que é necessário definir de que Idade Média se fala quando se discute este período que abrange cerca de dez séculos e, nesse sentido, delinea dez Idades Médias, cada uma com características diferentes. Para o estudo do Medievalismo espelhado na literatura de Fantasia, existem três Idades Médias que se destacam: aquela que é utilizada apenas enquanto pretexto, isto é, quando não existe qualquer pretensão em recorrer ao período medieval com um interesse histórico, revelando-se esse como um espaço mitológico onde são colocadas personagens contemporâneas; a que se revisita enquanto período bárbaro, de ignorância e de sentimentos elementares; e a Idade Média do Romantismo, que é povoada pelas imagens que estão no consciente colectivo, como os cavaleiros, os castelos, as ruínas e a cortesia, por exemplo, formadas, precisamente, durante esse período, como se verá adiante (Eco, “Dreaming” 68-70).³⁴

Esta constante revisitação da Idade Média revela uma nostalgia pelo passado e um descontentamento com o presente e, neste sentido, a sua representação pode ser vista como uma idealização que se revela mais como uma resposta às questões e aos desejos contemporâneos do que um retrato fiel da própria época.³⁵ É neste sentido que Tison Pugh e Jane Weisl afirmam: “‘The Middle Ages’ emerges as an invention of those who came after it; its entire construction is, essentially, a fantasy”, podendo o Medievalismo ser considerado uma fantasia do próprio período medieval (1). Ao mesmo tempo, a Fantasia, tal como a conhecemos, nasce das mãos de herdeiros do Romantismo, que eram medievalistas, e, também por essa razão, a Idade Média figura predominantemente como base para a construção de mundo fantásticos. Este passado medieval é passível de ser moldado de forma flexível e o seu imaginário continua presente, sendo constantemente reavivado mesmo em obras que não são de Fantasia.

³⁴ Para além das mencionadas, Eco nomeia ainda outras Idades Médias: a Idade Média como local de revisitação irónica, utilizada para especular sobre o passado; a Idade Média da “philosophia perennis”, que recupera pontos de vista dogmáticos dos Papas Pio XII e João Paulo II que servem de base a vários tipos de pensamento lógico e formal na filosofia contemporânea secular; a Idade Média das identidades nacionais, em que o modelo político medieval é celebrado e tomado como o ideal; a Idade Média do Decadentismo, onde se insere a Irmandade Pré-Rafaelita e John Ruskin; a Idade Média da reconstrução filológica com o objectivo de reconstrução do passado através da história e da linguística; a Idade Média da “Tradição”, que é anti-científica e mais mística, de onde surgem figuras como os templários, os rosacrucianos, os alquimistas e os maçons, por exemplo; e a expectativa do milénio, onde a Idade Média serve como um aviso permanente sobre o dia do Juízo Final e do fim do mundo (70-72).

³⁵ Neste sentido, evoca-se o conceito de New Historicism, uma teoria literária cuja premissa é a que se deve entender uma obra literária dentro do contexto histórico e cultural em que ela é produzida. Esta teoria foi desenvolvida durante os anos 80 do século XX por Stephen Greenblatt e resumida por Harold Aram Veenser, na sua introdução ao volume *The New Historicism Reader*.

De facto, tal como o Medievalismo se apresenta em constante evolução, também a ideia de Idade Média se tem vindo a modificar consoante aquilo que se pretende apresentar. Para Leslie Workman, o período medieval é uma construção artificial que se altera de acordo com a sociedade que a reimagina (apud. Emery 79) e, por isso, Elizabeth Emery afirma: “Ultimately, the problem in defining medievalism lies with how we define ‘medieval’” (79). Desta forma, ambos os termos são suficientemente ambíguos para permitir que haja várias percepções destes conceitos. Neste sentido, é importante reconhecer que a maioria das pessoas não tem um conhecimento da Idade Média pelo contacto directo com as fontes históricas originais, mas sim através das ideias que são veiculadas pela cultura popular, muitas vezes moldadas e ficcionadas para corresponder às ansiedades do período em que é recriada. O mesmo acontecia no século XIX, como se verá adiante, em que as representações da Idade Média eram um misto de realidade e ficção, gerando ideias estereotipadas que se perpetuaram até aos dias de hoje, não possuindo muitas delas qualquer veracidade histórica. Por isso, Workman defendia que os conceitos de medieval e de Medievalismo constituíam dois lados de uma mesma moeda, definindo Medievalismo da seguinte forma: “[...] [T]he *study* of the Middle Ages in the one hand, and the *use* of the Middle Ages in everything from fantasy to social reform on the other, are the two sides of the same coin” (apud. Emery 78).³⁶

Pugh e Weisl estabelecem, também, uma definição de Medievalismo como todas as representações da era medieval que lhe são posteriores e que comentam o período do autor: “[...] [M]edievalism refers to the art, literature, scholarship, avocational pastimes, and sundry forms of entertainment and culture that turn to the Middle Ages for their subject matter or inspiration, and in doing so, explicitly or implicitly, by comparison or by contrast, comment on the artist’s contemporary sociocultural milieu” (1). Desta forma, o Medievalismo revela mais sobre o período em que a Idade Média está a ser recriada do que sobre a Idade Média em si mesma. Ainda assim, o que parece estar subentendido em todas as suas práticas é que o apoio num passado medieval confere autoridade ao pensamento contemporâneo. No que diz respeito ao imaginário popular, por exemplo, quando algo tem uma origem medieval, então a sua tradição e autoridade não são questionadas e são consideradas genuínas (Morgan 55). Talvez por isso tantas ideias pré-concebidas sobre a Idade Média se tenham perpetuado até aos dias de hoje, uma vez que a sua legitimidade é considerada inquestionável.

³⁶ Ênfase no original.

O Medievalismo também pode ser identificado através das várias formas de recepção da Idade Média. Nesse sentido, Stephanie Trigg propõe três formas de recepção da Idade Média: o Medievalismo tradicional, o Medievalismo modernista e o Medievalismo pós-modernista. Por Medievalismo tradicional, a autora considera a referência a uma prática, discurso ou ícone medieval em si mesmo que é imediatamente reconhecida como tal, como, por exemplo, a figura do cavaleiro. Quanto ao Medievalismo modernista, este procura reconstruir a Idade Média de forma empírica, recorrendo aos estudos medievais e ao antiquarismo, pretendendo ter uma base histórica, ainda que possa haver noções romantizadas. O Medievalismo pós-modernista³⁷ é aquele cujas representações, de forma recorrente, são categorizadas como erradas pelos historiadores, uma vez que se baseiam em referências que são, elas próprias, amálgamas de noções contemporâneas sobre a Idade Média, tal como surgem no cinema, na televisão e até na publicidade, por exemplo (Trigg). No caso desta última recepção, são frequentes as alegações de falta de autenticidade histórica, bem como a presença de elementos anacrônicos, quando a Idade Média é representada. No entanto, muitas das temáticas expressas em obras medievais são, elas próprias, fantasias desse período, no sentido em que são ficções sobre a realidade da época, servindo como artifícios narrativos que apresentavam quais os valores a serem seguidos e ideais de comportamento a serem emulados. Assim, é possível afirmar que a recriação da Idade Média pode ser considerada como uma fantasia construída sobre outras fantasias, uma vez que grande parte das ideias que lhe servem de inspiração derivam não da Idade Média histórica, mas da criação de relatos ficcionais, medievais ou não, sobre ela. Desta forma, também o anacronismo deve ser visto como algo de origem medieval e fantástica, uma vez que muitas das narrativas medievais são, elas próprias, construções anacrônicas sobre o passado e o presente (Pugh e Weisl 3-4).

Já David Matthews propõe duas Idades Médias diferentes, mas que coexistem uma com a outra: a grotesca e a romântica. A Idade Média grotesca tem uma conotação pejorativa, aludindo às representações do período medieval enquanto época de repressão, obscuridade e violência, como um período bárbaro e de ignorância. A Idade Média

³⁷ O Pós-Modernismo é um movimento que se desenvolveu em várias áreas como a arte, a literatura, a arquitectura, a linguística, a crítica literária e a filosofia, por exemplo, a partir de meados do século XX. É um movimento complexo definido como uma atitude de ceticismo, ironia e rejeição das grandes narrativas e ideologias, afirmando que o conhecimento é construído de forma contextual ou social, sendo fruto de interpretações e discursos sociais, históricos ou políticos. Deste movimento destacam-se nomes como os dos filósofos Martin Heidegger, Jacques Derrida, Michel Foucault e Jean Baudrillard.

romântica evoca a nobreza de uma época dourada dos feitos cavaleirescos, de uma vida mais simples e próxima da natureza, do amor cortês e de um amor romântico, imagens estas bastante difundidas durante o período Vitoriano e que permanecem, nos dias de hoje, enquanto clichés do período, aspectos que serão desenvolvidos mais adiante. Ainda assim, ambas se complementam, uma vez que as imagens grotescas acabam por ser redimidas pelos aspectos românticos e ambas fazem parte de um período que tanto teve de brutal como de idealista (Matthews 19-35).

Assiste-se, assim, a várias formas de representação da Idade Média, provando que o Medievalismo é um conceito fluido e flexível, passível de abarcar vários tipos de recepção. De facto, para Pugh e Weisl existe uma variedade de interpretações da Idade Média de acordo com as ideias que se pretendem transmitir: “[R]epresentations of the Middle Ages, both in high art and in popular culture, depict not a recognizable Middle Ages [...] but the particular Middle Ages necessary for the cultural work undertaken through the act of signifying medievalism” (Pugh and Weisl 12). Nesse âmbito, é possível considerar que, dependendo do discurso apresentado, podem existir diferentes formas de veicular o conceito de Medievalismo, algo que é explorado por Gwendolyn A. Morgan. Para a autora, o Medievalismo pode referir-se ao uso de temas, narrativas, personagens ou estilos medievais na literatura, na arte ou no cinema; em termos políticos, pode significar a recriação de figuras ou eventos históricos para justificar ideologias ou identidades nacionais; pode ainda revelar-se na adopção e adaptação de filosofias medievais para melhor se entenderem questões contemporâneas; e ainda o revivalismo de práticas médicas e científicas medievais (Morgan 55).

Tom Shippey partilha da mesma opinião, afirmando a existência de Medievalismos, no plural, uma vez que o Medievalismo se encontra presente em diferentes meios, como o literário e o audiovisual, de diversas formas, e se vai alterando ao longo do tempo, exigindo, por isso, uma análise sob várias perspectivas. Shippey destaca, ainda, alguns tipos de Medievalismo com maior predominância na cultura contemporânea, como o Medievalismo na arquitectura, na música, no cinema, no turismo, mas destaca-se aqui o Medievalismo popular³⁸ presente, principalmente, nas obras literárias de Fantasia que derivam, sobretudo, de Tolkien, e também o Medievalismo icónico onde determinadas imagens ou ícones medievais são retirados do seu contexto e

³⁸ Shippey afirma que o medievalismo popular é aquele amplamente difundido através de obras de Fantasia heróica, bem como na banda-desenhada e nas novelas gráficas (47).

a sua representação é extrapolada para encaixar em valores contemporâneos. Shippey dá o exemplo da imagem do viking:

[...] [E]veryone in the Western world knows what ‘a Viking’ looks like, and indeed how he is supposed to behave, but the clichés of skull-drinking and berserk-frothing, which have long been rejected and resented by academic scholars, nevertheless derive from a long and powerful process of academic rediscovery and popularization [...]. (47)

Neste sentido, Shippey relembra a importância das obras literárias medievais que foram descobertas no século XIX, mas também as que foram forjadas com intuítos nacionalistas de afirmar uma herança medieval de um determinado país, como se verá adiante.

Shippey chama, ainda, a atenção para um tipo de Medievalismo que tem um impacto geo-político e que poderá ter repercursões mais perigosas. Em relação a este tipo de Medievalismo, Shippey menciona o impacto que *Braveheart* (1995) teve nas relações entre Escócia e Inglaterra, inflamando os ânimos nacionalistas e independentistas dos Escoceses, apesar de, historicamente, o filme não representar de forma fiel os eventos em questão. Shippey adivinha, ainda, uma eventual separação entre os dois países, possível pelos precedentes abertos na Europa de Leste, nomeadamente com o desmembramento da Jugoslávia em 1991 (50). De facto, não deixa de ser curioso Shippey ter afirmado, neste ensaio de 2009, que tal poderia acontecer e, em 2014, a Escócia ter realizado um referendo sobre a sua independência do Reino Unido. Actualmente, com a saída do Reino Unido da União Europeia, o futuro da Escócia permanece uma incógnita, tornando mais evidente o sentimento nacionalista independente dos Escoceses.

Shippey relembra, ainda, que um factor que contribuiu para o desmembramento da Jugoslávia foi a memória medievalizada da Batalha do Kosovo de 1389, cujos documentos históricos fidedignos são escassos e cuja história foi tão ficcionada como *Braveheart*. O autor refere, ainda, as várias Guerras do Golfo em que a palavra “Cruzada” foi usada várias vezes na retórica dos Americanos, algo que provocou celeuma com o mundo islâmico (51-52). A estes conflitos poderá acrescentar-se também a tantas vezes referida luta contra o terror como uma nova Cruzada entre o mundo ocidental, de maioria cristã, contra o Islão, sentimentos esses exacerbados após os ataques de 11 de Setembro. Desta forma, é possível afirmar que o uso de obras medievais ou de obras contemporâneas que representam a Idade Média pode servir para fazer leituras que justifiquem acções concretas a nível geo-político influenciando, ainda, a opinião da população em geral.

Matthews afirma que este discurso da existência de vários Medievalismos vai dar origem a três tipos de representação da Idade Média: como ela, de facto, era; como poderia ter sido; e como nunca foi. No primeiro caso, o autor refere-se às tentativas de representações realistas do período medieval, nas quais as imagens medievais são usadas num cenário medieval, numa tentativa de recriar o período de forma fiel (Matthews 37). Este tipo de representação encontra exemplos em obras de ficção histórica, como *Pillars of the Earth* (1989) de Ken Follet, ou *The White Queen* (2009) de Philippa Gregory, ambas adaptadas para séries de televisão com o mesmo nome em 2010 e 2013, respectivamente. Já no segundo tipo de representação, assiste-se a uma recriação medieval através da lenda, estando sempre implícito que se está perante uma obra que não tem um cariz histórico e que tem um pendor mais fantástico. O exemplo mais óbvio são as constantes revisitações da lenda arturiana que costumam ter um cunho mais fantástico do que histórico, embora Matthews afirme: “Sometimes, legend is in the eye of the beholder: there is a small industry in books about the ‘real King Arthur’ which for some are history, for others, the purest legendary medievalism” (38). É possível encontrar exemplos destas revisitações na tetralogia de Marion Zimmer Bradley *The Mists of Avalon*, mas também em séries de televisão como *Merlin* (2008-2012) da BBC, ou *Camelot* (2011) do Channel 4. Por fim, a representação da Idade Média como ela nunca foi prende-se com o uso de temas e imagens medievais que criam uma aparência medieval, mas num cenário que não é, necessariamente, medieval. O mundo de *The Lord of the Rings*, por exemplo, é pensado como um mundo medieval, com personagens e temáticas medievais, mas localizado num cenário fantástico, uma Terra Média que, de facto, nunca existiu. Já a saga *Star Wars* tem elementos das narrativas medievais, mas passa-se no espaço, num futuro tecnológico (Matthews 38). O mundo medieval pode, assim, ser recriado inclusive em locais onde não pode ter havido uma Idade Média, mas que, ainda assim, são retratados de forma medievalista, como também é o caso de *Dune* (1965) de Frank Herbert, cuja sociedade se apresenta como feudal, por exemplo.

A par de Eco na Europa, também nos Estados Unidos se fez sentir um interesse pelo Medievalismo desenvolvido na academia, principalmente pela mão de Leslie Workman que fundou a revista *Studies in Medievalism* em 1979, a primeira publicação académica dedicada à investigação desenvolvida nesta área. Workman atribuiu a fundação do Medievalismo enquanto disciplina académica a um painel numa sessão do congresso internacional Kalamazoo, na Universidade do Michigan, intitulado “The Idea of the Middle Ages in the Modern World”, juntamente com Alice Chandler e Peter

Williams. A partir desse momento, foram sendo organizadas mais sessões noutros congressos dedicadas à metodologia de análise, uma vez que esta era uma área nova e exigia um estudo interdisciplinar (Verduin 6). E é precisamente no prefácio editorial do primeiro número da *Studies in Medievalism* que Workman propõe uma definição do termo Medievalismo, ligando-o à necessidade de reavivar imagens do passado medieval: “In terms of these things medievalism could only begin, not simply when the Middle Ages had ended, whenever that may have been, but when the Middle Ages were perceived to have been something in the past, something it was necessary to revive or desirable to imitate” (apud. Verduin 9). Workman acrescenta, ainda, que o Medievalismo é o processo de criação da Idade Média, bem como o estudo dos académicos, artistas e escritores que construíram a ideia de Idade Média que o século XX herdou (apud. Matthews 7). Workman é, assim, um dos primeiros e principais impulsionadores do Medievalismo enquanto área académica que merece ser estudada sob várias perspectivas e envolvendo variadas áreas do saber. No entanto, Workman lutou para que esta nova disciplina fosse levada a sério e se estabelecesse como uma nova área legítima, algo que, ainda hoje se verifica.

No contexto universitário norte-americano é possível afirmar que existe um Medievalismo académico, questionado sobretudo por Gwendolyn Morgan. A autora afirma que é, por vezes, da responsabilidade dos académicos alguma manipulação do passado medieval de forma a ganhar autoridade para reflectir sobre os paradigmas e posições ideológicas de cada um no presente. Para Morgan, isso significa que os académicos subscrevem um paradigma particular de interpretação da Idade Média de forma a que o novo conhecimento adquirido se encaixe em novos modelos analíticos, modificando a realidade do passado de forma a que ela apoie novas teorias críticas (57). Para Morgan, isto também é uma forma de Medievalismo. Para ilustrar este aspecto, a autora refere o exemplo do homem de Lindow, encontrado em Cheshire em meados dos anos 80 do século XX. Esta descoberta permitiu que o corpo fosse, através da datação por carbono, identificado como um homem do século I e este contexto foi usado para confirmar algumas crenças sobre a prática de sacrifícios humanos pelos Celtas, registados por alguns autores romanos do mesmo período. No entanto, todas estas conclusões foram deitadas por terra quando um patologista profissional fez a mesma análise, revelando que esse processo fora inconclusivo, tal como três laboratórios anteriores tinham confirmado, e que o contexto do achado revelava que aquele corpo tanto poderia ser de um homem do século I como de um homem do século XX, devido à composição química da turfa que

torna a datação muito difícil. Desta forma, os cientistas da BBC chegaram à seguinte conclusão: “The BBC scientists concluded that the victim was just as likely (or more so) to have been the victim of a modern mugging as of an ancient Celtic practice” (Morgan 58). Desta forma, pretende-se reforçar a responsabilidade dos académicos em contribuir para uma correcta apresentação da Idade Média, para que o público em geral possa distinguir o que, de facto, é verosímil e se apresenta próximo da realidade medieval, daquilo que são construções e extrapolações da Idade Média para servir interesses, valores e estéticas contemporâneas. Nesse aspecto, Morgan tece duras críticas à comunidade científica que ainda não toma o Medievalismo como uma disciplina que deve ser ensinada e partilhada com seriedade de forma a evitar concepções erradas tanto sobre a Idade Média como sobre o seu uso posterior:

Because of the inherent authority the Middle Ages hold in the Western psyche, those of us who have chosen the period as our focus hold, in a sense, a Holy Grail: the source of whatever the beholder most needs, most desires. It is an awesome social power. Yet it must be wielded with care, and at the heart of responsible action lies an understanding of the truth. If we continue to delude ourselves, whether with regard to our position as academics or with our presentation of the medieval period to others so that they may do with it what they will, the truth will never emerge, and we must be held at least partly guilty for whatever evil is perpetrated in its name. (Morgan 65-66)

Em contexto nacional, o Medievalismo é uma disciplina que ainda tenta afirmar-se enquanto área legítima do saber, tentando ganhar o seu espaço dentro da comunidade académica, tanto ao nível da investigação como ao nível do próprio ensino nas universidades, sendo muitas vezes confundida com o estudo da Idade Média e não com as suas representações e usos posteriores.

É, então, possível afirmar que a Idade Média não é algo estático que é representado sempre da mesma forma. Sempre que o período medieval é recriado há acrescentos, transformações, aspectos que são eliminados para corresponderem aos valores e às ideias contemporâneas, dando azo uma miríade de possibilidades, tal como afirma Trigg: “[...] the medieval is not a simple, homogenous entity, but rather a range of possibilities” (Trigg). Ainda assim, para se perceber as raízes do fascínio pela Idade Média, que permanece até aos dias de hoje, é necessário olhar para um passado mais recente, nomeadamente para os séculos XVIII e XIX, que redescobriram a Idade Média e que a utilizaram de uma forma tão marcante que essas representações perduram na memória colectiva.

2.1. Medievalismo: Revisitando a Idade Média

De acordo com Clare A. Simmons, a palavra “Medievalismo” terá sido cunhada por John Ruskin em 1853, tendo-a usado o autor para descrever o entusiasmo da sua geração pelo período medieval (Simmons, “Introduction” 1). De facto, o Medievalismo teve maior força durante o período Vitoriano como resposta à industrialização, aos avanços da tecnologia e à migração populacional do campo para as cidades, que levou à reconsideração dos valores tradicionais da sociedade. Desta forma, a Idade Média surge como um período idealizado que evocava os tempos em que a comunidade se centrava no campo, onde todos partilhavam uma relação económica, política e social de características feudais (Simmons, “Re-creating” 282). Neste aspecto, Alice Chandler afirma que a Idade Média se afigurava como um “sonho” de uma ordem social específica, que os Vitorianos pretendiam que voltasse, em que o período medieval era invocado como uma correcção dos males do presente. E quantas mais mudanças eram operadas a nível social, mais a Idade Média era vista como uma era dourada, em parte histórica e em parte mítica, a que o homem queria regressar (Chandler 1). No entanto, apesar do século XIX ter sido marcado pelo Medievalismo, este terá sido impulsionado por interesses anteriores pelo período que terão começado no século XVII.

Foi durante o século XVII que se começou a assistir à emergência dos estudos medievais na Europa continental, em especial em França, iniciados pelos monges beneditinos. No caso do Reino Unido, os estudos medievais foram encetados anteriormente, durante o século XVI, após a Reforma Protestante e durante o período da dissolução dos mosteiros, em que foram recolhidos os manuscritos medievais aí presentes, nomeadamente por John Leland e John Bale.³⁹ No entanto, estes estudos eram feitos de forma velada, uma vez que iam contra o pensamento vigente de que a Idade Média era um período de ignorância, do qual os Britânicos foram libertados através da Reforma (Matthews 3). Esta investigação e esta aquisição de conhecimento tornou-se organizada, nomeadamente, através da sociedade The London Society of Antiquaries, fundada em 1707, que se comprometia a estudar a cultura inglesa anterior ao reinado de

³⁹ John Leland (c. 1503 - 1552) foi um poeta e antiquário inglês. Leland foi um dos maiores impulsionadores do conhecimento da história local inglesa através de manuscritos medievais, bem como um dos colecionadores de livros das bibliotecas de casas religiosas antes da sua dissolução, ordenada por Henrique VIII. John Bale (1495-1563) era um historiador e clérigo, mas também autor de algumas peças de teatro de mistério e de milagres, típicas da Idade Média. Bale trabalhou, ainda, com Leland na recolha e estudo dos manuscritos medievais que se encontravam preservados nos mosteiros, no período da dissolução dos mesmos.

Jaime I de Inglaterra (1567-1625). Embora lhe faltasse uma metodologia rigorosa, esta sociedade e outras que lhe seguiram tinham o propósito de recolher informação sobre a arquitectura, a literatura e os costumes mais antigos, para além de ajudarem a preservar os edifícios já em algum estado de degradação. Para Alice Chandler: “Owing to these societies, early medieval researches tended to be the property of gentleman antiquaries rather than scholars and were emotional rather than technical in intent” (15). Desta forma, apesar da inexistência de estudos rigorosos sobre a Idade Média, havia um interesse em descobri-la e revisita-la, ainda que a forma de o fazer apelasse mais à emoção do que ao intelecto. Ainda assim, graças aos antiquários, foi possível preservar relíquias e edifícios que estavam em estado mais degradado e que, por vezes, eram destruídos para que se aproveitassem os seus materiais de construção. Na literatura, esta preocupação com a conservação dos manuscritos medievais também se tornou evidente. Numa primeira fase, no período Tudor, havia um maior interesse em documentos históricos e, já no século XVIII, esse interesse estendeu-se a obras literárias, como, por exemplo, as baladas, mais dentro da tradição popular (Chandler 16). Nesse período foram publicadas obras que apresentavam uma recolha, precisamente, desse material em diferentes partes da Grã-Bretanha, suscitando um interesse pelas literaturas nacionais do passado. Na Escócia, Allan Ramsay publicou *The Ever Green: Being a Collection of Scots Poems wrote by the Ingenious before 1600* (1724); no País de Gales, Evan Evans publicou *Some Specimens of the Poetry of the Ancient Welsh Bards* (1764); e, em Inglaterra, pela mão de Bishop Percy, que ajudou a fomentar um interesse pelo folclore, *Reliques of Ancient English Poetry* (1765).

Contudo, é importante, nesta fase, distinguir o Medievalismo dos estudos medievais, ainda que os últimos tenham levado ao primeiro. Para David Matthews, os estudos medievais estão, primeiramente, ligados aos antiquários e à descoberta dos textos medievais com o objectivo de os estudar: “[...] [T]he antiquarians and writers who aimed to revive the study of the Middle Ages did so with a newly historical sense that they could construct an era in the past and know it as a past era. Out of that impulse, medieval studies arises” (48). Também Derek Pearsall afirma que os estudos medievais são um conjunto de práticas interdisciplinares de ensino e investigação que se relacionam com o período cronológico da Idade Média ocidental (217). Já o Medievalismo consiste no papel que a Idade Média desempenha nas mais variadas áreas em períodos posteriores: “[...] [M]any of the same people could not resist trying to bring that past alive in some sense, arguing that there was a role for the medieval in the present day. Out of this impulse, what we call

medievalism arises” (Matthews 48). Quanto a esta distinção, Simmons vai mais longe e afirma que os estudos medievais estão mais ligados à academia, baseados na investigação científica objectiva com o propósito de descobrir um passado autêntico, enquanto o Medievalismo tem um carácter mais amador, fora da academia, é baseado em preconceitos culturais e é subjectivo, visto ser moldado por necessidades e desejos individuais (“Introduction” 12). Talvez por este motivo o Medievalismo tenha estado sempre à margem da academia, uma vez que o seu estudo incide em interpretações contemporâneas da Idade Média que são expressas, principalmente, na cultura popular. Já Louise D’Arcens distingue dois tipos de Medievalismo: “[...] [T]he medievalism of the ‘found’ Middle Ages and the medievalism of the ‘made’ Middle Ages” (2). A autora afirma que o primeiro vem do contacto directo e da interpretação dos artefactos da Idade Média e que sobreviveram em eras pós-medievais, enquanto o último remete para textos, objectos, performances e práticas que, na sua origem, são pós-medievais, mas cujo impulso é o imaginário medieval enquanto conceito e não como categoria histórica (D’Arcens 2-3).

No século XVIII volta a assistir-se a um renovado interesse pela Idade Média impulsionado pelo Romantismo. Se, no século anterior, já se aprendia Inglês Antigo nas universidades para que fosse possível compreender os textos do período anglo-saxónico, durante o século XVIII inicia-se o ensino do Inglês Médio também para se poderem estudar as obras medievais inglesas posteriores ao século XI. Começaram, também, a ser criadas colecções de documentos medievais que ajudaram ao conhecimento desse período, nomeadamente por aqueles que recolhiam e guardavam manuscritos e outras relíquias, como John Leland e Robert Cotton. Neste âmbito, assiste-se ao nascimento de várias bibliotecas que albergam manuscritos medievais, como é o caso das bibliotecas Bodley⁴⁰ e Harley⁴¹ que passaram para domínio público, tornando possível a descoberta

⁴⁰ A Biblioteca Bodley possui mais de doze milhões de obras e é a segunda maior biblioteca britânica a seguir à British Library, sendo a principal biblioteca da Universidade de Oxford. A sua história remonta ao século XIV, seguindo-se uma época de declínio, até que Thomas Bodley, no século XVII, a renovou e tornou acessível ao público estudantil. A biblioteca expandiu o seu catálogo durante os séculos XVIII e XIX e, entre as obras que alberga, contam-se quatro cópias da Magna Carta, o manuscrito da *Chanson de Roland*, o Bestiário Ashmole e também uma das cópias completas da Bíblia de Gutenberg.

⁴¹ A Biblioteca Harley foi fundada em 1704 quando Robert Harley comprou mais de seiscentos manuscritos da colecção do antiquário Simonds d’Ewes. Durante os anos posteriores, a biblioteca continuou a aumentar a colecção, adquirindo manuscritos da Europa continental, incluindo França, Alemanha e Itália. Neste momento, a colecção da Biblioteca Harley faz parte da British Library e contém mais de sete mil manuscritos, incluindo vários manuscritos anglo-saxónicos, bestiários medievais, um manuscrito do romance medieval *Roman de la Rose*, e vários livros de devoção privados, como o livro de orações de Lady Jane Grey.

e redescoberta de textos medievais que vão, posteriormente, ser estudados e traduzidos. Um desses exemplos é o poema *Beowulf* escrito em Inglês Antigo, cujo único manuscrito existente é datado do final do século X e início do século XI, que estava na biblioteca privada do antiquário e bibliófilo Robert Cotton⁴² em meados do século XVII. *Beowulf* foi transcrito pela primeira vez por um copista islandês ao serviço da Dinamarca, Grímur Jónsson Thorkelin, em 1787 e publicado em 1815. Mais tarde, a primeira tradução completa do poema para inglês foi feita por Michell Kemble e publicada em 1837.

Assim, é de salientar a importância da descoberta de textos medievais desconhecidos, mas também das traduções que começaram a ser feitas na altura e que proporcionaram um maior e mais fácil acesso do público em geral às obras medievais. Para além de *Beowulf*, destaca-se aqui a obra do século XIV *Sir Gawain and the Green Knight* que foi editada, pela primeira vez, em 1839, por Sir Frederic Madden, uma segunda vez, em 1864, por Richard Morris e, já no século XX, em 1925, por Tolkien e E. V. Gordon, naquela que é considerada a edição “standard” do poema em Inglês Médio. Também Lady Charlotte Guest tem um papel importante ao traduzir para inglês, pela primeira vez, entre 1838 e 1849, os contos galeses medievais a que chamou de *The Mabinogion*, que contêm fortes elementos celtas presentes nas narrativas. Assim, os textos medievais começaram a ser traduzidos, publicados ou republicados e começaram a ser recolhidas e categorizadas histórias tradicionais de cariz oral, tendo surgido o termo “folclore” que conferiu legitimidade ao estudo das tradições orais e da cultura popular. Neste campo, destacam-se os irmãos Grimm que recolheram e compilaram várias histórias da tradição oral germânica que contribuíram para o interesse acrescido pelos populares contos de fadas.

A este respeito, é de salientar a obra *The Invention of Tradition*, onde Hobsbawm afirma que muitas práticas consideradas tradicionais e que remontam a tempos anteriores, nomeadamente à Idade Média, são, de facto, invenções recentes, construções que servem ideologias e propósitos específicos (1). A natureza desta “invenção” é explicada pelo autor, quando afirma: “‘Invented tradition’ is taken to mean a set of practices, normally governed by overtly or tacitly accepted rules and of a ritual or symbolic nature, which

⁴² Após a dissolução dos mosteiros consequente da reforma protestante em Inglaterra, muitos dos manuscritos que aí se encontravam foram distribuídos por várias pessoas que nem sempre tinham conhecimento do seu valor cultural. Robert Cotton foi um dos que tentou encontrar e adquirir esses manuscritos para que pudessem ser preservados. Esta biblioteca detém o único manuscrito de *Beowulf* e de *Sir Gawain and the Green Knight*, mas também manuscritos como os Evangelhos de Lindisfarne, um manuscrito com iluminuras medievais produzido por volta do século VIII em Inglaterra, considerado único pela presença de elementos celtas e anglo-saxónicos nas iluminuras, entre outros.

seek to inculcate certain values and norms or behaviour by repetition, which automatically implies continuity with the past” (Hobsbawm, “Introduction” 1). Neste sentido, Hobsbawm afirma que o período em que se assiste a uma maior invocação do passado corresponde às décadas que antecedem a Grande Guerra, sendo a reconstrução dessas épocas anteriores uma parte fulcral do processo de afirmação das nações, aspecto enfatizado pelos estados emergentes desse período (Hobsbawm, “Mass-Producing Traditions” 263). Assim, uma das razões para este fenómeno terá a ver com o desenvolvimento do nacionalismo, no âmbito do qual estas tradições que são inventadas servem para promover uma união nacional, legitimando determinadas instituições e práticas culturais (Hobsbawm, “Introduction” 4-6).

No que diz respeito à literatura, destaca-se a importância da descoberta de obras de cariz épico que, tendo sido registadas durante a Idade Média, vão conferir um sentimento de legitimidade e identidade nacional a grupos nacionais, regionais ou étnicos na Europa que viam a sua existência muitas vezes negada ou disputada. De facto, os movimentos nacionalistas ganham particular fulgor durante este período, aliados à reacção intelectual provocada pelo Iluminismo que enfatizava a identidade nacional. Numa época marcada por grandes convulsões a nível social, político e económico, o conceito de nação torna-se essencial, de forma a justificar as várias agitações independentistas na Europa, surgindo um grande ressentimento em relação àqueles que eram considerados governos externos, como era o caso do governo Britânico sobre a Irlanda, ou do Império Otomano sobre nações como a Sérvia ou a Grécia. Assim, cada vez mais se verifica a necessidade de cimentar a noção de identidade nacional através da língua, da cultura e da literatura, que servem para diferenciar os vários povos e legitimam as nações. É neste contexto que se regressa à cultura popular de cada país e se começam a compilar as histórias que circulavam na tradição oral, como fora feito pelos irmãos Grimm, como já referido anteriormente. No âmbito da literatura, era através dos textos medievais que se fundamentava o sentimento de união nacional. Neste sentido, *Beowulf* foi um desses textos, dando a Inglaterra uma narrativa épica medieval que o país não tinha.⁴³ A este respeito, a narrativa de *Beowulf* decorre na Dinamarca e esta característica fez com que este texto fosse considerado a grande épica da nação dinamarquesa, numa

⁴³ É Tolkien, no seu ensaio “*Beowulf: The Monsters and the Critics*” (1936), o primeiro autor a olhar para esta obra enquanto texto com valor literário e a afirmar que *Beowulf* é um poema heróico-elegíaco e não um poema épico (31). Neste sentido, para o autor, *Beowulf* é um herói cuja tragédia reside na sua própria mortalidade: “He is a man, and that for him and many is sufficient tragedy” (Tolkien, “*Beowulf*” 18).

altura em que as nações europeias, na busca das suas raízes, encontravam nos épicos literários um forte sentido de união nacionalista e de independência. No entanto, estudos posteriores vieram deitar por terra esta teoria, revelando que *Beowulf* é um texto inglês, escrito num período em que os textos nórdicos continham ainda material maioritariamente pagão, numa época de transição em que a Inglaterra anglo-saxónica estaria a passar pela conversão cristã. Além do mais, o manuscrito foi registado em território britânico, em Inglês Antigo e com elementos da tradição anglo-saxónica, que fazem de *Beowulf* uma obra inglesa. Também *Nibelungenlied* e *Kudrun*, duas épicos medievais alemães do século XII, ajudaram a reclamar a existência de uma nação cujas origens remontam à Idade Média.

No entanto, havia nações que não tinham esse tipo de textos e, nesses casos, era possível forjá-los. É o caso dos textos do poeta Ossian, figura criada por James Macpherson e que cimentou o valor da cultura gaélica escocesa das Terras Altas, mas também do *Kalevala*, a grande epopeia finlandesa escrita por Elias Lönnroth, no século XIX, composta com recurso a fontes orais de uma suposta épica perdida. Desta forma, Lönnroth ajudou a criar a identidade nacional e linguística da Finlândia que estava, até então, sob a alçada da Suécia e da Rússia (Shippey 48-49). Assim, a Idade Média começou a ser vista não como um período de regressão civilizacional, mas sim como uma parte importante da herança nacional que necessitava de um conhecimento mais preciso e completo. Essa investigação deu-se em várias áreas, como na história, na arquitectura, mas também na literatura e na linguística. Desta forma, a Idade Média começa a figurar como uma área de estudo séria: “The medieval past emerged as a legitimate field of study as scholars produced histories focusing on the Middle Ages, rather than merely presenting the Middle Ages as a phase in English progress toward a better future” (Simmons, “Re-creating” 286).

O século XVIII virou-se, assim, para o passado medieval, impulsionado pelo Romantismo cujas doutrinas estéticas apelavam à Idade Média. Em termos etimológicos, a palavra “Romântico” remonta ao nome da cidade de Roma na antiguidade clássica e à sua língua, o latim. Um dos temas preferidos dos artistas, tanto na literatura como na pintura, eram, de facto, as ruínas do período romano. No entanto, segundo Michael Ferber, a origem da palavra remonta à Idade Média, a partir de uma evolução do adjetivo “romanus”, que se foi alterando com o tempo e segundo cada região geográfica diferente. Após a conquista da Gália pelos Francos no século V, estes usavam a palavra “romants” (por vezes escrita de outras formas como “romauns” ou “romaunz”), para se referirem à

língua romana, o latim. Apesar de os Francos terem adoptado, eventualmente, o latim, a palavra “romauns” permaneceu para distinguir o latim vernáculo do latim mais erudito, usado pela igreja e pela corte. “Romauns” também era usado para nomearem os escritos em galo-romano, ou francês antigo, que descende do latim, aludindo a toda a literatura escrita na mesma língua, em especial os romances de cavalaria que começam a surgir a partir do século XII. Desta forma, o romance passa a designar, de acordo com António Saraiva e Óscar Lopes, “um género de composição transmitida oralmente, em que pela primeira vez a língua falada ganha forma literária”, e é ele que está na génese daquilo que, hoje em dia, são os romances na sua acepção moderna (18). Assim, o uso da palavra “romântico” começou a ser mais popular em meados do século XVIII para contrastar com o termo “clássico”, revelando um interesse pelo passado medieval (Ferber 1-2).

Assiste-se, assim, a uma constante evolução do significado do termo “Romântico”, cimentado já no século XIX: “The term ‘romantic’ moved from having a pejorative meaning - as fantastic as the romances of the knights of King Arthur or Charlemagne - to describing a desirable feeling prompted by a sense of the natural or primitive” (Simmons, “Re-creating” 281). Os Românticos contribuíram, então, para uma desmistificação da Idade Média enquanto um período de estagnação, com uma conotação negativa, substituindo essa concepção pela de um período áureo da arquitectura gótica, alicerçada no idealismo, na espiritualidade, no heroísmo e no culto da mulher (Cantor 29). Estas características são vistas, inclusive, sob uma perspectiva mais melancólica na qual se projectavam os próprios anseios: “The journey into the past was then simply a projection of wishes – melancholy or heroic at will” (Chandler 18). De facto, a melancolia é uma das características da poesia do Romantismo e os poetas recriavam a Idade Média sob essa perspectiva, pela qual o passado é visto como frágil e os seus monumentos como emblemas da mortalidade, provas da inexorabilidade do tempo (Chandler 18). Neste contexto surgem os “Graveyard Poets”, considerados os precursores do Romantismo, no século XVIII, grupo do qual fizeram parte poetas como Thomas Parnell, autor do primeiro poema dentro desta estética; Thomas Gray, autor de *Elegy Written in a Country Churchyard* (1751), poema que atingiu grande popularidade, tendo sido publicado diversas vezes e traduzido em várias línguas; e ainda Edward Young e Robert Blair que perpetuaram esta imagética. Na sua poesia abundam imagens e temáticas relacionadas com a morte e o luto, onde se expressavam a dor e a tristeza da perda, como forma de revelar a natureza transitória da vida e a passagem do tempo, num tom marcadamente melancólico e elegíaco. Neste sentido, utilizavam imagens que evocavam a morte

enquanto elementos agoirentos e omnipresentes, dentro de um contexto medieval: “The fearfulness of the past, as well as its fragility, delighted the eighteenth-century poet. [...] [P]oets used the imagery of medievalism, particularly of monasticism, to create a sense of terror” (Chandler 19). Esta imagética vai passar para o romance gótico onde as características medievais enfatizam a passagem do tempo, evocam sentimentos de medo e onde os heróis e heroínas medievais são, na sua essência, homens e mulheres do século XVIII, com os quais os leitores se podem identificar (Chandler 20-21).

O Romantismo do século XVIII traz, assim, uma reacção contra a época industrial e a industrialização, que reforça o interesse pela reafirmação de valores culturais e sociais vindos de um passado medieval. Neste sentido, o grande contraste é estabelecido entre a cidade e o campo, em que a primeira é sinónimo de progresso, mas também de doença, de poluição, de corrupção e desumanização, enquanto o último passa a significar um estilo de vida mais próximo daquilo que era considerado idílico, remontando a um passado medieval que é, assim, olhado de forma nostálgica. Neste sentido, o feudalismo surge como o modelo social a emular, uma vez que este atribuía a cada homem um lugar na sociedade, num período marcado por grandes mudanças ao nível do tecido social, que revelavam um sentimento de desconexão com a própria sociedade. De facto, o feudalismo era um modo de organização social e político que se baseava nas relações entre senhor e vassalo e que predominou durante o período medieval na Europa, embora não se tenha manifestado da mesma forma nos vários países europeus. A grande base deste sistema era a concessão de porções de terras, ou feudos, aos senhores feudais pelo rei, que depois, por sua vez, eram trabalhados pelos camponeses. Em troca deste serviço, os camponeses podiam trabalhar uma parte dessa terra para proveito próprio e tinham direito à protecção por parte do senhor feudal. Para além destes contratos, a sociedade feudal da Idade Média era altamente estratificada e rígida, sendo constituída por três ordens sociais: o clero, a nobreza e o povo. A visão do sistema feudal como modelo ideal por parte daqueles que viveram durante o período da industrialização apelava a uma era em que a mobilidade social era menor, em especial num sentido ascendente, aspecto que revelava as preocupações baseadas no dinheiro, revelando uma lógica capitalista. Igualmente, demonstrava uma inquietação com a exploração de recursos naturais de forma a dar prioridade ao lucro em vez do bem social, havendo um grupo maioritário trabalhador que é explorado por uma ordem minoritária que detém o poder através desse poder económico. Neste sentido, é impossível não mencionar o surgimento da ideologia socialista quando Karl Marx e Friedrich Engels publicam o *Manifesto Comunista*, em

1848, no qual reivindicavam várias reformas sociais, nomeadamente no que diz respeito ao voto universal para os homens e à diminuição das horas da jornada de trabalho. Neste tratado, traçam também uma crítica ao capitalismo e realçam a importância do proletariado na mudança da sua situação precária. Assim, em contraste com um ambiente de alienação de uma sociedade cada vez mais urbanizada e industrializada, fixada numa lógica capitalista, a Idade Média era vista como um período familiar e patriarcal, preferível ao clima dos séculos XVIII e XIX.

Relacionados com este clima de agitação social, estão também os ideais que deram origem à Revolução Francesa (1789 – 1799) e à Revolução Americana (1776). A Revolução Francesa pôs em causa a monarquia absolutista, promovendo sentimentos de reacção contra as políticas despóticas, substituindo os antigos valores ligados à tradição aristocrática e religiosa por novos ideais de igualdade, fraternidade e liberdade. Já a Revolução Americana foi importante pelo facto de a América ter sido a primeira colónia a tornar-se independente através de um acto revolucionário e por ter, posteriormente, aprovado a primeira constituição política onde se consignam os direitos individuais de cada cidadão, se delimitam os poderes dos vários estados e se estabelece uma separação entre os poderes legislativo, judicial e executivo, de forma a impedir a primazia de qualquer um deles. Todo este clima de instabilidade política e social fez com que os séculos XVIII e XIX olhassem para o passado medieval na procura dessa estabilidade perdida e de uma ordem social mais constante.

No entanto, é essencial ressaltar que estes movimentos progressistas acabam, também, por provocar um olhar sobre a Idade Média como uma época de estagnação da qual é necessário sair através de todas estas alterações a nível político, social e económico. Neste sentido, importa lembrar que o século XVIII é, também, o século do Iluminismo e, conseqüentemente, a Idade Média era considerada um período marcado pela experiência religiosa em detrimento da razão, onde a cultura intelectual do período clássico se perdeu para dar lugar à ignorância e à superstição. Além do mais, o termo “Idade das Trevas”, cunhado por Petrarca no século XV, passa a estar em voga, no período oitocentista, porque oferece um contraste entre a suposta obscuridade do período medieval e a luz do conhecimento do século XVIII.

Já no século XIX, no período Vitoriano, alicerçado nos ideais e na estética do Romantismo, assiste-se a uma consolidação do Medievalismo a vários níveis: social, político e artístico. Durante o século XVIII, à medida que as mudanças económicas e sociais evoluíam, a Idade Média foi sendo cada vez mais idealizada, contribuindo

fortemente para uma nostalgia pelo passado. Contudo, o Medievalismo Vitoriano era visto como uma voz contrária à opinião generalizada de que a sociedade britânica caminhava, de forma progressiva, para um estado civilizacional mais elevado, ainda que o revivalismo medieval tenha tido um grande impacto na arte e nos valores do século XIX (Simmons, “Re-creating” 280). Ainda assim, os Vitorianos viam no passado medieval uma ordem social mais equilibrada, onde cada um tinha um lugar específico no mundo e isso conferia a ideia de unidade e de conexão entre as pessoas que se perdeu com a industrialização (Chandler 3). Desta forma, as ideias ligadas à natureza, à criatividade e à harmonia associadas ao Medievalismo sugerem uma tentativa de criar uma visão coerente do mundo, motivada pelas transformações e revoluções dos séculos XVIII e XIX. Nesse sentido, segundo Alice Chandler: “The return to the Middle Ages was conceived of as a homecoming” (8).

Contudo, importa afirmar que o século XIX foi um período de várias insurreições, especialmente das classes trabalhadoras, que olharam para a Idade Média como uma fonte de soluções para os problemas contemporâneos, chegando a ser sugerida a medievalização da aristocracia em que os nobres eram vistos como uma espécie de guias das classes mais baixas e não como aqueles que estavam acima delas para as governar.⁴⁴ Desta forma, os Vitorianos ansiavam pela Idade Média como exemplo para conseguirem adquirir um maior sentido de comunidade: “[...] some quite sophisticated thinkers saw solace in the past. [...] [They] yearn for some kind of return of the Middle Ages” (Matthews 56). É neste contexto que ressurge o conceito de “Norman Yoke”⁴⁵, que se refere aos elementos do feudalismo vistos como opressivos, impostos pelos Normandos em Inglaterra, no século XI, durante o reinado de William, o Conquistador, mas que foi recuperado no século XIX com outros propósitos. Partindo deste conceito, os Vitorianos consideravam que os direitos e liberdades dos Anglo-Saxões lhes haviam sido retirados pelos Normandos. Este conceito ecoa na sociedade vitoriana em relação aos trabalhadores

⁴⁴ O Cartismo, por exemplo, é tomado como o primeiro movimento de massas da classe trabalhadora em Inglaterra e teve origem na rejeição, por parte do Parlamento inglês, da *Carta do Povo* escrita por William Lovett e Feargus O’Connor em 1838. Nessa carta verificavam-se várias exigências, principalmente relacionadas com o sufrágio universal masculino, mas também no que diz respeito à participação de representantes da classe operária no parlamento.

⁴⁵ Para o cronista inglês Orderic Vitalis, que viveu entre os séculos XI e XII, os Normandos impuseram um jugo opressivo sobre os Ingleses, afirmando que estes perderam liberdades após a conquista normanda. Mais tarde, já no século XVII, o termo “Norman yoke” aparece, pela primeira vez, durante a Revolução Inglesa, numa obra intitulada *The Mirror of Justices*, uma tradução de fábulas morais, políticas e legais, escritas no século XIII, *Mireur a justices*. Este conceito acabou por ganhar popularidade nos séculos seguintes para invocar uma era dourada da Inglaterra anglo-saxónica, de forma a reforçar a “verdadeira” identidade inglesa livre das influências normandas.

que julgavam ter perdido as suas liberdades, tal como os Anglo-Saxões em relação aos Normandos. Entre a facção Protestante, a ideia de “Norman Yoke” estava ligada ao anti-catolicismo, de acordo com o qual a igreja anglo-saxónica era vista como menos marcada pela influência papal do que no período normando. Assim, esta ligação do passado anglo-saxónico ao nacionalismo inglês e ao anti-catolicismo ajudou a popularizar a ideia romantizada de uma Inglaterra anglo-saxónica destruída pelos Normandos, evocando o período anglo-saxónico como uma era dourada da história inglesa.

No entanto, esta Idade Média a que os Vitorianos retornavam era uma época baseada nas percepções vitorianas no período, em vez da Idade Média histórica. De facto, a idealização do período medieval acaba por se sobrepor à autenticidade e veracidade histórica, como afirmam Loretta Holloway e Jennifer Palmgren: “[...] [P]opular culture embraced medievalism so much that the historic Middle Ages became, in many ways, of secondary importance to the majority of Victorians” (1). Este aspecto deveu-se ao facto de a maioria dos Vitorianos ter tido contacto com a Idade Média não através dos textos ou da história medievais, mas através das suas interpretações contemporâneas, moldadas pela sua própria cultura e tempo histórico. Assim, nas artes, o Medievalismo teve maior expressão na arquitectura gótica, na literatura e na arte Pré-Rafaelita, imprimindo aos modelos e valores Vitorianos uma estética medievalista cujas representações influenciaram a percepção da Idade Média, em especial na cultura popular, até aos dias de hoje.

Na literatura, destaca-se o romance gótico que vai apelar a um ambiente e uma atmosfera medieval através do recurso a elementos sobrenaturais, como foi abordado no primeiro capítulo da presente tese. No entanto, há que ter em conta que a palavra “medieval” só surge em 1827, do latim *medium aevum*, expressão cunhada pela primeira vez pelo escritor e colecionador suíço Melchior Goldast, em 1604 (“Mediœval”). Neste sentido, até então, o termo “gótico” era usado para referir a Idade Média. De facto, o termo está ligado aos Godos, ou Góticos, um povo germânico considerado como um dos responsáveis pela dissolução do Império Romano no século V e, por isso, o termo passou a estar associado a um povo tido como bárbaro, estabelecendo de imediato a conotação pejorativa tanto da palavra “gótico” como da concepção da Idade Média como uma Idade das Trevas⁴⁶. De facto, de acordo com o dicionário *Random House Unabridged*

⁴⁶ Umberto Eco afirma, contudo, que “Os séculos medievais não são a Idade das Trevas [...]”, advertindo o leitor para considerar com cautela as concepções anglófonas contemporâneas de que a Idade Média terá sido somente um período de “[...] terrores sem fim, fanatismo, intolerância, pestilências, fomes e

Dictionary, o termo “gótico” pode aludir a vários aspectos: à arte e arquitectura góticas, que tiveram particular esplendor a partir do século XII; ao próprio período da Idade Média, entendido como uma era bárbara ou primitiva; e, por fim ao romance gótico do século XIX. No que diz respeito ao gótico, o dicionário descreve os elementos deste estilo da seguinte forma: “[...] [A] gloomy setting, grotesque, mysterious, or violent events, and an atmosphere of degeneration and decay” (“Gothic”). Desta forma, o termo “gótico” passa também a ser utilizado para referir tanto obras de autores da literatura gótica, como Ann Radcliffe e Matthew Lewis, como a Idade Média propriamente dita (Matthews 52-53). Para Chandler, o passado medieval encontrou maior expressão na literatura, uma vez que esta tinha o poder de veicular os ideais da Idade Média que os Vitorianos pretendiam recuperar (22-23). Assim, existe uma reabilitação da Idade Média através da inclusão de elementos medievais na cultura da sociedade vitoriana, desaparecendo, desta forma, a conotação pejorativa do gótico, e na qual o Medievalismo passa a estar ligado ao culto de uma vivência mais simples (Chandler 25). No entanto, é de notar que alguns autores vão troçar de muitos dos motivos associados ao romance gótico, como é o caso de Jane Austen quando escreve *Northanger Abbey* (1817). Nesta obra, Austen elabora uma sátira à obsessão com o gótico, fazendo com que a narrativa esteja pejada de convenções associadas ao género que, depois, subverte. Assim, a sua personagem principal, Catherine Morland, é uma jovem que passa muito tempo a ler romances góticos e vive a sua vida como se fosse a heroína de um desses romances, em vez de olhar para a sua vida de forma realista, sendo incapaz de separar a realidade da ficção.

É, então, neste contexto que surge um novo género, no início do século XIX, com o autor escocês Walter Scott: o romance histórico. Scott tinha um grande conhecimento da história escocesa, que vinha do seu acesso a obras de autores seus contemporâneos que escreviam sobre a Idade Média, vivendo rodeado de construções medievais que povoavam a paisagem da Escócia, tendo, inclusive, mandado erguer a mansão Abbotsford, onde viveu, emulando a estética medieval. No âmbito da literatura, Scott conhecia a literatura medieval anglo-saxónica, nórdica e escocesa, através do contacto com as fontes primárias que foram republicadas durante os séculos XVII e XVIII. Assim, o autor tinha um amplo conhecimento sobre a história, cultura e sociedade da Idade Média, aspecto que lhe permitiu recriar o mundo medieval de forma genuína e transportá-lo para aquela que é considerada a obra basilar do romance histórico: *Ivanhoe*. Publicado

carnificinas [...]” (“Introdução”, 15). De facto, a crítica actual rejeita fortemente a noção de que a Idade Média foi uma fase negra da civilização europeia, refutando a expressão “Idade das Trevas”.

em 1820, este livro vai empregar aspectos do romance medieval, mas também elementos mais perto da estética gótica, além de ter suscitado um novo interesse por figuras como Ricardo Coração de Leão, João Sem Terra e Robin dos Bosques. Scott, ao criar um mundo medieval credível nas suas narrativas, providenciava aos leitores uma espécie de ilusão de que aquela era a Idade Média histórica e não ficcional (Chandler 12). Sendo a ficção o principal contacto que o público tinha com o período medieval, tal ajudou a que a maioria das concepções idealistas do período tenham surgido, precisamente, durante o século XIX. De acordo com Chandler: “This literary medievalism [...] helped in its turn to build up a generally accepted sense of what the Middle Ages had been like and established the past as an imaginative entity with a life of its own” (18). Este mundo imaginado e inspirado em elementos medievais ecoa em obras mais tardias quando, por exemplo, se criam mundos secundários na Fantasia baseados em períodos históricos reais, como é o caso de *Ice and Fire*. Martin afirma, inclusive, que o seu objectivo com esta saga é unir o que de melhor há na Fantasia e na ficção histórica: “[...] what I want to do is combine some of the realism of historical fiction with some of the appeal of fantasy, the magic and the wonder that the best fantasy has” (apud. Poniewozik).

Assim, muitos dos elementos presentes na obra de Walter Scott influenciaram concepções culturais posteriores sobre a Idade Média. Um dos exemplos é o período das Cruzadas a que Walter Scott atribuiu uma visão mais secular, fazendo com que este período fosse considerado, pelos Vitorianos, como a época do verdadeiro cavalheirismo a ser imitado pelos homens do século XIX: “Scott represents the Crusades as the opportunity for chivalric behaviour rather than inspired by a Christian culture [...]” (Simmons, “Romantic” 113). Neste sentido, Scott revelou ser um admirador das virtudes mais moderadas da cavalaria, como a generosidade e a compaixão, em detrimento da preocupação com a fama, que lhe parecia um aspecto mais egoísta. Assim, o autor definia a cavalaria como o uso da liberdade individual para defender a ordem social, moldando, desta forma, um ideal da Idade Média à medida da sociedade e da cultura vitorianas (Chandler 38). Scott foi importante também porque, pela primeira vez, um romancista britânico compõe a sua narrativa ancorada numa realidade histórica, construindo, ao mesmo tempo, um imaginário e uma estética próprios que se baseiam tanto no passado como no presente. Para Chandler, a importância de Scott radica no facto de este ter associado características do passado a valores do presente: “Combining eighteenth-century concern for the freedom of the past with nineteenth-century interest in its security and order, he turned the Middle Ages into a mythical kingdom whose laws and customs

could legislate for the present” (Chandler 25). Dada a popularidade de *Ivanhoe*, começa também a surgir uma dicotomia entre a quantidade de romances vendidos e a sua qualidade, gerando-se uma divisão entre a popularidade e o valor crítico de uma obra (Matthews 124). Esta questão subsiste até aos dias de hoje, principalmente com obras que são extremamente bem-sucedidas em termos de vendas e cujo valor literário é posto em causa por esse mesmo motivo.

No entanto, esta tradição do romance histórico perdura ainda no século XXI, com autores a construírem as suas narrativas baseadas na Idade Média histórica, mas com elementos ficcionais e ideias que podem, ou não, estar mais perto do público contemporâneo. Entre esses autores, contam-se, por exemplo, Ken Follet, com *The Pillars of the Earth* (1989), cuja história se passa numa vila ficcional, Kingsbridge, durante o século XII e traça o desenvolvimento da arquitectura gótica tendo como pano de fundo outros acontecimentos históricos e ficcionais relacionados com as personagens. Também do mesmo autor, *World Without End* (2007) decorre na mesma vila mais de um século depois, desta vez incorporando momentos históricos como a Guerra dos Cem Anos e a Peste Negra. Outro exemplo é Bernard Cornwell, autor de várias obras de ficção histórica, delas se destacando *The Saxon Chronicles* (2004-2016), um conjunto de livros cuja narrativa se desenvolve durante os séculos IX e X na Grã-Bretanha, mas também *The Grail Quest* (2000-2012), uma saga que se passa durante o século XIV, durante o período da Guerra dos Cem Anos e que remete para a busca do Santo Graal.

O renovado fascínio pela Idade Média trouxe, também, um interesse especial pela cavalaria e pelo código de conduta dos cavaleiros medievais, tal como eram difundidos pelos romances arturianos, mas não só. A recuperação destes ideais no século XIX trouxe, ao homem Vitoriano, novas aspirações ao nível do pensamento e dos comportamentos a serem emulados, depois de um século XVIII que, influenciado pela poesia dos Românticos, pôs a tónica nas emoções. Nesse sentido, duas narrativas tiveram particular importância: a de Artur e a de São Jorge (Schwab 217-218).

De acordo com a lenda, São Jorge era um soldado romano que viveu durante o séc. III e que fora sentenciado à morte quando se converteu à fé cristã. Mais tarde, foi tornado mártir da Igreja e era especialmente venerado pelos cavaleiros, em particular no período das Cruzadas. De acordo com a *Legenda Áurea*⁴⁷, de Tiago de Voragine, São

⁴⁷ A *Legenda Áurea* é uma compilação de narrativas hagiográficas reunidas durante o século XIII por Tiago de Voragine, Bispo de Génova. A obra foi amplamente difundida durante a Idade Média, altura em que as suas narrativas eram tomadas como exemplos para os homens da Igreja elaborarem os seus sermões.

Jorge salva uma princesa de ser oferecida a um dragão que habitava o lago da cidade de Silena, na Líbia. São Jorge, em nome de Deus, resolve salvar a princesa e a cidade assolada pela maldade do dragão, matando a criatura ao desembainhar a sua espada (Voragine, 244 – 246). Neste caso, a grande aventura e último teste do herói estavam representados na luta contra o dragão e na posterior salvação da donzela em perigo, temas que se tornaram bastante populares na pintura do período medieval. Para Sandra Schwab: “In an age when female emancipation challenged the traditional gender roles, the dragon-slayer story offered the opportunity to glorify these roles [...]” (218). De facto, o período Vitoriano ficou marcado também pela emancipação feminina, em especial no último quartel do século XIX, potenciada pela Revolução Industrial que permitiu a muitas mulheres começarem a trabalhar nas fábricas, mas também pelo facto de muitas delas, pertencentes à classe da burguesia, terem começado a poder frequentar o ensino universitário. Neste sentido, o papel tradicional da mulher começou a ser questionado, ameaçando a ordem estabelecida. É neste contexto que a lenda de São Jorge, do rei Artur e a recuperação dos ideais de cavalaria medievais se tornam igualmente importantes, uma vez que vão providenciar uma forma de reforçar os papéis tradicionais masculinos e femininos na sociedade vitoriana. Ademais, São Jorge também representava o cavaleiro britânico que lutava pelo Império, ligando o comportamento cavaleiresco e o nacionalismo, dando origem, por exemplo, aos Escuteiros criados por Baden Powell que, segundo o mesmo, tinham por modelo o rei Artur e São Jorge (Schwab 219).

No caso da lenda arturiana, esta ganhou um novo fôlego através da re-edição e redescoberta da obra de Thomas Malory *Le Morte d'Arthur* (1485), que influenciou não só autores como Tennyson, mas também pintores, nomeadamente os da Irmandade Pré-Rafaelita que interpretaram a lenda de forma a reflectir valores vitorianos. Na literatura, o autor que mais contribuiu para a centralidade da figura do rei Artur no período Vitoriano foi Alfred, Lord Tennyson com *Idylls of the King* (1859-1885). Aí, Tennyson cria um ciclo de doze poemas que foram sendo publicados ao longo de quase três décadas e que recontam a história do rei Artur, do amor proibido entre Guinevere e Lancelot, dos seus cavaleiros e da ascensão e queda de Camelot. No entanto, Tennyson, apesar de se ter baseado em *Le Morte d'Arthur* (1485) de Sir Thomas Malory, em *The Mabinogion* e em *History of the Kings of Britain* (1136) de Geoffrey of Monmouth, acaba por alterar a lenda arturiana adicionando, removendo e transformando alguns elementos de forma a adequarem-se aos ideais e valores vitorianos. Esta obra de Tennyson, apesar de não ser uma épica, por vezes é considerada como tal, uma vez que surge num período em que

vários autores olhavam para a épica como forma de contar a história de um povo, descrevendo os seus momentos mais importantes, que deram origem a uma identidade comum. Nestas épicas confluem momentos históricos e míticos, que se vão perpetuando nas gerações seguintes e cujo poder reside no facto de um determinado povo ver nessas narrativas a sua verdadeira história (Tucker 701).

O século XIX, tal como foi referido anteriormente, foi marcado pela descoberta e pela tradução de obras épicas que conferiam um sentido de identidade nacional enraizada no período da Idade Média. Esta importância da épica teve impacto na literatura da época, levantando questões sobre a forma como os escritores Vitorianos se relacionavam com o passado e com essa tradição:

When epic poets appeared at the turn of the nineteenth century, as they did in Britain by the dozen after decades in which the genre had slumbered, they built their massive poems on themes of cultural conflict and definition, and used the genre to mount a freshly urgent interrogation of their relation both to the national past and to the traditions of epic writing. (Tucker 701)

Em *Idylls of the King*, Tennyson constrói uma alegoria da sociedade vitoriana através da lenda arturiana, em que os ideais vitorianos ligados ao cavalheirismo confluem na figura de Artur, e onde o reino de Camelot acaba por não vingar devido à visão irrealista que Artur tem para com os Cavaleiros da Távola Redonda e também para com o próprio reino de Camelot. Este aspecto acaba por servir de crítica à sociedade vitoriana que olha para a Idade Média de forma irrealista, romantizada, na busca de ideais que não são verosímeis, pois dificilmente podem ser aplicados à sociedade da época.

Assim, aquilo que se testemunha nos séculos XVIII e XIX é a criação de uma Idade Média romantizada e idealizada. É a Idade Média do romance, dos feitos cavaleirescos, mas também de uma vida simples em comunidade, do trabalho organizado de forma mais humana, de um tempo pastoral e de um intenso amor romântico. Muito deste Medievalismo romântico é visto, simplesmente, como uma fantasia de jovens homens, estando presente em pinturas vitorianas, onde se encontram representados cavaleiros usando armadura a salvarem ou a serem tentados por donzelas (Matthews 27).

É neste contexto que importa, ainda, falar da Irmandade Pré-Rafaelita, um grupo de pintores, poetas e críticos ingleses que foi fundado em 1848. Inicialmente, a Irmandade era formada pelos três artistas originais, William Holman Hunt, John Everett Millais e Dante Gabriel Rossetti, sendo continuamente integrados novos membros até serem sete no total. Um dos maiores apoiantes da Irmandade, que tentou sempre justificar a

pertinência e a importância do trabalho feito por estes artistas, foi John Ruskin. Para Ruskin, o período medieval era um modelo potencial para a sociedade cada vez mais industrializada dos Vitorianos. Ele considerava, por exemplo, que um dos exemplos de força estética e social medieval era a catedral gótica que permitia ao artesão explorar a sua imaginação de forma livre. Neste sentido, Ruskin pretendia desenvolver uma teoria da criatividade medieval como forma de legitimar o trabalho dos Pré-Rafaelitas (Simmons, "Re-creating" 289-290).

Os Pré-Rafaelitas afirmavam que a sua inspiração advinha da arte italiana que precedeu Rafael, entendendo a sua obra dentro da tradição da estética medieval. Desta forma, a pintura dos Pré-Rafaelitas dava primazia a temáticas medievais providas, não tanto da literatura medieval em si, mas de obras vitorianas que evocavam o período medieval. Destaca-se aqui a lenda arturiana representada em quadros como *The Beguiling of Merlin* (1874) de Edward Burne-Jones, inspirado no poema "Merlin and Vivien" de Tennyson, incluído em *Idylls of the King*; *The Lady of Shalott* (1888) de John William Waterhouse, inspirado no poema com o mesmo nome incluído também na obra de Tennyson; e *Morgan Le Fay* (1864) de Frederick Sandys, que retrata a personagem da lenda arturiana do mesmo nome. No entanto, os Pré-Rafaelitas também retiravam a sua inspiração de outras fontes, como peças de William Shakespeare, havendo vários quadros que retratam a personagem Ofélia da peça *Hamlet*; de poemas de autores Românticos como John Keats, com alguns quadros que se referem ao seu poema *La Belle Dame Sans Merci* (1819); mas também quadros com cenas bíblicas, com personagens e cenas da cultura greco-romana, da vida pastoral e da natureza em oposição à vida industrial das cidades. Assim, é visível um profundo sentimento de nostalgia em relação à Idade Média, mesmo quando ela é representada por meio de obras vitorianas e, por isso, ela é apresentada numa variedade de áreas na cultura vitoriana. Estas representações perduraram no tempo e moldaram a percepção colectiva do período medieval: "Though used for a variety of ends, the movement's evocation of nostalgia provided Victorians with a sense of shared connection to their past. It made possible the representation of the Middle Ages in a collective memory of their own making" (Holloway e Palmgren 3).

Ainda assim, apesar desta Idade Média mais romantizada, no fim do século XIX o Medievalismo passou a ser residual após a Primeira Guerra Mundial, pois alguns dos seus aspectos não lhe sobreviveram. O ideal de cavalaria, por exemplo, funcionou enquanto chamada para a guerra, mas não perdurou depois disso. Ainda assim, verifica-se a presença deste Medievalismo em obras de autores como Tolkien e Lewis que

começam a dar atenção a outros aspectos da Idade Média nas suas obras revelando, ainda assim, uma nostalgia pela ordem política e social medieval como resposta aos problemas do presente: “But in the work of both, the Middle Ages of romance seems to have retreated to a world of stereotyped gender roles, fear of technology, and dreams of powerful monarchies. In their novels it is above all the return of kings that guarantees order” (Matthews 29). Estas mudanças reflectem, assim, o contexto histórico em que os autores viveram, motivando-os a escrever obras medievalistas cuja construção da narrativa e das personagens influenciou obras posteriores de Fantasia.

Pode afirmar-se, então, que o interesse pela Idade Média teve um maior impacto durante o período Vitoriano, que acabou por moldar a maior parte das noções sobre o período medieval que prevalecem até aos dias de hoje. Ainda assim, o Medievalismo terá sido mais do que meras representações do período medieval, tendo tido várias funções, segundo Charles Delheim: “[...] medievalism was a social language composed of myths, legends, rituals, and symbols that was appropriated by Victorians both to criticize and to affirm their own times” (39). Nos séculos XX e XXI, o Medievalismo terá evoluído para um novo conceito: o Neomedievalismo.

2.2. Neomedievalismo: A Presença da Idade Média na Fantasia

O primeiro autor a cunhar o termo “Neomedievalismo” foi Umberto Eco, também em “Dreaming of the Middle Ages”, quando o autor afirma: “[...] we are at present witnessing, both in Europe and America, a period of renewed interest in the Middle Ages, with a curious oscillation between fantastic neomedievalism and responsible philological examination” (“Dreaming” 63). Desde logo, o Neomedievalismo parece um conceito mais ligado à Fantasia, à criação de novos mundos, e menos ligado à tentativa de uma representação fiel da realidade medieval. No entanto, à semelhança do que acontece com o Medievalismo tradicional, existem também várias definições de Neomedievalismo.

Associados ao Neomedievalismo estão os conceitos de simulação e de simulacro de Baudrillard, uma vez que há autores que distinguem o Medievalismo do Neomedievalismo através desta diferença, como M. J. Toswell: “[...] medievalism implies a genuine link – sometimes direct, sometimes somewhat indirect – to the Middle Ages, whereas neomedievalism invokes a simulacrum of the medieval” (44). A autora afirma, ainda, que a distinção entre os dois termos também pode ser feita através dos

diferentes meios pelos quais se expressam. No caso do Medievalismo, este estará, porventura, mais ligado a meios tradicionais como o livro, enquanto o Neomedievalismo tem uma ligação mais forte com as novas tecnologias, encontrando-se mais presente, por exemplo, em jogos de computador ou no cinema. Ainda assim, esta distinção não é assim tão linear. Neste sentido, a autora considera o filme *Beowulf and Grendel* (2005), de Sturla Gunnarsson, como um exemplo de Medievalismo, uma vez que apresenta uma interpretação de um texto medieval que pretende ser bastante fiel às descrições da cultura anglo-saxónica presentes em obras anglo-saxónicas e islandesas. Por outro lado, refere a obra *The Last Unicorn* (1968), de Peter S. Beagle, como um exemplo de Neomedievalismo, uma vez que existe um conjunto de símbolos associados à Idade Média que são utilizados numa narrativa fantástica, num mundo pseudo-medieval com temáticas contemporâneas. Para a autora: “The text’s engagement with the medieval is solely to play with the notion of the medieval, to pretend to authority that the author profoundly rejects, and to present the trappings of a fairy tale while forcing the reader to subvert that narrative” (Toswell 45).

Na sua obra *Simulacra and Simulation*, publicada pela primeira vez em 1981, Baudrillard afirma que a simulação é a imitação de uma operação ou processo existente no mundo real, enquanto o simulacro é uma cópia de um original inexistente, algo com a aparência do real, mas sem uma origem, aquilo a que o autor acaba por apelidar de hiper-real (1). Para Baudrillard, o simulacro é, ainda, a morte do referencial, uma vez que a imagem criada se sustenta a si própria e nega a existência de uma imagem anterior à sua criação (5). Neste sentido, o autor afirma que existem quatro fases da imagem: quando ela é o reflexo de uma realidade, quando ela disfarça uma realidade, quando ela disfarça a ausência de uma realidade e quando ela não tem qualquer relação com uma realidade – sendo esta última, então, um simulacro (Baudrillard 6). Lauryn Mayer acrescenta, ainda, que o simulacro é algo que subverte a capacidade de distinguir aquilo que é real daquilo que é uma representação. No caso do Neomedievalismo, a autora afirma que este se revela como uma forma de crítica e de desafio ao Medievalismo tradicional, uma vez que permite jogar com todas as recriações da Idade Média comentando, inclusive, sobre o processo que está na origem das mesmas (Mayer 223-224). Esta concepção vai ao encontro de uma das principais conclusões de Baudrillard, de que as pessoas passaram a dar maior importância às representações da realidade veiculadas através dos meios de entretenimento da cultura de massas, como a televisão e o cinema, em vez da realidade em si, tornando-se essas representações em eventos hiper-reais. Esta ideia coincide com

o facto de que a maior parte do público obtém informação sobre a Idade Média não através do contacto directo com os textos e imagens medievais, mas sim por intermédio de obras que criam mundos alternativos com elementos medievais, mas que não correspondem à realidade medieval.

Considerando Baudrillard, é possível afirmar que o Medievalismo é uma simulação da Idade Média, ao tentar representar de forma mimética a realidade medieval, enquanto o Neomedievalismo consiste num simulacro da Idade Média uma vez que, embora tenha uma ligação ao período medieval, está mais associado à criação de novos mundos com características medievais, sem qualquer preocupação com a fidelidade histórica, representando uma realidade que nunca existiu. Ainda baseando-se em Baudrillard, Toswell afirma que o fascínio pela Idade Média se deve ao facto de a história ser o referencial perdido que o homem contemporâneo tenta encontrar: “That search might explain the massive thirst for the Middle Ages that inheres in the modern day, perhaps a thirst for roots and origins, perhaps simply a thirst for simplicity and a clear sense of the order of things [...]” (54).

É possível acrescentar outra característica que distingue o Neomedievalismo do seu precursor, que é a ausência de qualquer nostalgia em relação à Idade Média. Enquanto os Vitorianos olhavam para a Idade Média como um período ao qual queriam voltar, por ser mais harmonioso e providenciar um maior sentido de ordem como contraponto a todas as alterações que operavam no século XIX, o Neomedievalismo olha para o período medieval sem qualquer sentimento nostálgico ou saudoso. As obras que podem ser caracterizadas como neomedievalistas usam a Idade Média de forma a provocar um sentimento de desesperança no leitor ou espectador, afastando-se, no caso da Fantasia, daquilo a que Tolkien chamava de eucatástrofe e da sua concepção da Fantasia enquanto literatura de esperança (“On Fairy-Stories” 60). No caso de *Ice and Fire*, qualquer que seja o final que se adivinhe da obra, o leitor não deixa de ter uma visão mais sombria do mundo que é apresentado, indo ao encontro da definição de David Marshall sobre o Neomedievalismo: “[...] a self-conscious, ahistorical, non-nostalgic imagining or reuse of the historical Middle Ages that selectively appropriates iconic images [...] to construct a presentist space that disrupts traditional depictions of the medieval” (22). Esta natureza disruptiva do Neomedievalismo aplica-se também a *Ice and Fire*, uma obra de Fantasia que vai romper não só com as estruturas tradicionais da própria Fantasia, mas também com as representações da Idade Média no género do fantástico. Neste sentido, é possível afirmar que Martin tenta afastar-se dos autores que o precederam, ao tentar criar o que

Shiloh Carroll afirma ser uma hierarquia de textos fantásticos em que a reprodução mais negra da realidade é privilegiada, deixando de fora a interpretação tradicional romantizada do período medieval (“Rewriting” 60). Desta forma, Martin cria um cenário neomedieval onde constrói a sua própria noção do período medieval, revelando a sua necessidade em distanciar-se de interpretações anteriores da Idade Média noutras obras de Fantasia, oferecendo um retrato do período que reflecte a cultura e sociedade contemporâneas: realista, violenta, desencantada e, de certa forma, desanimadora e sombria.

O Neomedievalismo tem, ainda, como elementos-chave a repetição e a refração na medida em que, segundo Amy Kaufman, a ideia do neomedieval é atingida através do Medievalismo de outros autores, em vez do contacto directo com a Idade Média. Assim, para a autora: “Neomedievalism is thus not a dream of the Middle Ages, but a dream of someone else’s medievalism. It is medievalism doubled up upon itself” (Kaufman, “Medieval Unmoored” 4). Desta forma, é possível afirmar-se que a concepção da Idade Média proveniente do Neomedievalismo deve mais a obras medievalistas como *The Lord of the Rings* ou *The Sword and the Stone*, de T. H. White, do que a obras medievais, porque são essas que estão mais perto, em termos cronológicos, do homem contemporâneo dos séculos XX e XXI. Assim, é inadequado apontar erros ou falhas à representação da Idade Média em obras neomedievalistas, porque a distorção do período medieval resulta de uma escolha e não de um erro, sendo que o objectivo destas obras não é replicar a Idade Média de forma fiel, mas sim imergir-se nos produtos do Medievalismo. Nas palavras de Kaufman: “Neomedievalism is not as interested in creating or recreating the Middle Ages as it is in assimilating and consuming it” (“Medieval Unmoored” 5). Assim, as obras de Neomedievalismo criam mais do que recriam, ao assimilar uma cultura passada e incluindo elementos do presente para reflectir sobre ele. Kaufman afirma, ainda, que enquanto o Medievalismo é independente, o Neomedievalismo depende de Medievalismos anteriores para poder existir: “[...] neomedievalism, despite its seeming ahistoricity, is historically contingent upon both medievalism itself and the postmodern condition” (“Medieval Unmoored” 2). Também para Carol Robinson e Pamela Clements, o Neomedievalismo está associado a uma distorção da Idade Média, em que o período é filtrado e apresentado sem qualquer preocupação com os factos históricos e difere do Medievalismo tradicional pelo seu grau de auto-consciência e auto-reflexividade (62). Ou seja, o leitor ou espectador reconhece e assume que o mundo medieval que lhe está a ser apresentado é algo construído e não,

necessariamente, factualmente correcto, uma vez que não existe uma tentativa de verosimilhança. É devido à auto-reflexividade que as obras neomedievalistas espelham trabalhos medievalistas anteriores, em vez de olharem directamente para a Idade Média como fonte de inspiração (Robinson e Clements 63).

Esta inclusão de elementos que não são medievais numa narrativa que evoca a Idade Média também é uma característica do Neomedievalismo porque, como já foi referido, este é marcado por uma falta de nostalgia em relação ao período medieval, bem como por uma negação da história que é consciente e propositada. Um exemplo desta característica é o filme *Outlander* (2008), realizado por Howard McCain, inspirado na obra medieval *Beowulf*, mas cuja narrativa se passa no futuro, assumindo-se como filme de ficção científica, partindo da premissa de que uma nave espacial se despenha na Noruega, durante a Idade do Ferro. Isto deve-se à aproximação do Neomedievalismo à cultura popular, em particular à Fantasia, já preconizada por Eco, mas também por Grewell, apoiado nas ideias de Robinson e Clements: “[...] neomedievalism [...] is entirely fantastical in its creation of alternate universes from quasi-medieval contexts and tropes, and utterly unmoored from ‘responsible philological examination’ in its ‘anti-historical’ nature” (Grewell 36). Grewell afirma, ainda, que o Neomedievalismo está ligado à ideologia pós-modernista, relacionada com os avanços tecnológicos, distinguindo-se dos anteriores Medievalismos pela presença do multiculturalismo, pela falta de preocupação pela fidelidade histórica e por reimaginar a Idade Média à luz de Medievalismos anteriores (Grewell 40).

Assim, o Neomedievalismo está relacionado com a criação de mundos alternativos com uma roupagem medieval, mas livre de qualquer tipo de fidelidade histórica ao período em questão, sem quaisquer amarras à romantização da Idade Média por parte do Medievalismo do século XIX. Neste sentido, o Neomedievalismo encontra uma forte ligação às novas tecnologias, como os jogos de computador, o cinema e a televisão, encontrando maior expressão na cultura popular que, estando associada à cultura de massas, acaba por influenciar a percepção do homem contemporâneo sobre a Idade Média.⁴⁸ De facto, para Robinson e Clements, o Neomedievalismo afirma-se como

⁴⁸ A cultura popular representa um conjunto de ideias, atitudes e imagens, em especial na cultura ocidental dos séculos XX e XXI, presentes na corrente dominante de uma dada cultura. É influenciada pelos meios de comunicação e, hoje em dia, pelas redes sociais, que permitem a circulação destas ideias e a sua presença no dia-a-dia, bem como o seu consumo rápido e massificado em indústrias como as do cinema, televisão, moda, música, tecnologia, entre outras. A cultura popular e a cultura de massas estão, assim, ligadas, uma vez que ambas dependem uma da outra. O termo tem origem no século XIX, quando a cultura popular era

resposta à matriz mais tradicional dos vários medievalismos, cada vez menos romantizado e eurocêntrico, não nostálgico e anti-histórico: “In particular, neomedievalism is further independent, further detached, and thus consciously, purposefully, and perhaps even laughingly reshaping itself into an alternate universe of medievalisms, a fantasy of medievalisms, a meta-medievalism” (55). Uma vez que ambas as autoras relacionam o Neomedievalismo com as novas tecnologias, importa a referência para a definição de Neomedievalismo da Medieval Electronic Multimedia Organization (MEMO):

Involves contemporary “medieval” narratives that purport to merge (or even replace) reality as much as possible. [...] Neomedievalism engages alternative realities of the Middle Ages, generating the illusion into which one may escape or even interact with and control – be it through a movie or a video game. Already fragmented histories are purposed as further fragmented, destroyed and rebuilt to suit whimsical fancy, particularly in video games, where the illusion of control is most complete. (Robinson)

Para ambas as autoras, a importância dos jogos de computador, do entretenimento electrónico e do acesso a obras medievais através da internet é essencial para a afirmação do Neomedievalismo, dando o exemplo de vários jogos onde abundam elementos, narrativas e iconografia medievais. Mas, mais ainda, são bastantes os jogos inspirados não em narrativas medievais, mas em narrativas fantásticas com moldes medievais, como é o caso das obras de Tolkien, que encontram forma em jogos como *Arcanum*, *World of Warcraft* e até mesmo no jogo *Lord of the Rings*, adaptado tanto da versão cinematográfica de Peter Jackson como da obra literária em si (Robinson e Clements 67-68). Também Kaufman dá o exemplo de jogos como *Dungeons & Dragons*, cujo ambiente evoca no jogador não a paisagem medieval, mas os elementos de obras do Medievalismo, como *The Lord of the Rings* (“Medieval Unmoored” 4). Desta forma, o Neomedievalismo é uma construção: “[...] [A]esthetic neomedievalism reminds us, forcefully and playfully, that all medievalisms are constructs, made from prefabricated materials” (Robinson e Clements 69).

Assim, o Neomedievalismo encontra maior presença em obras de Fantasia, quer na literatura, quer nos meios audiovisuais, uma vez que a Fantasia tem tido uma roupagem medieval desde os seus primórdios, como já foi referido no primeiro capítulo da presente

associada às classes mais baixas, a manifestações em que a população participava activamente, contrária à cultura de elite, associada às classes mais altas.

tese. Neste sentido, é possível considerar a seguinte afirmação de Coote em relação ao Neomedievalismo e aplicá-la, também, a *Ice and Fire*:

The neomedieval takes its inspiration and its materials from what is hegemonically accepted as ‘the medieval’, thus affirming the central narrative. However, it then deploys these elements in ways unacceptable to ‘traditional’ medievalists, in order to create playful narratives that trouble and challenge the central ‘medievalist text’. (29)

De facto, Martin acaba por jogar com os elementos medievais desta forma também: apresentando aspectos estereotipados da Idade Média, como as personagens-tipo, a envolvência e o ambiente medievais, a estrutura política e social, para depois os subverter e comentar sobre essas próprias representações tipificadas do período, deitando por terra concepções populares sobre o mesmo. Este aspecto acaba por permitir ao autor uma liberdade criativa para criar o seu próprio mundo e as narrativas ficam livres de qualquer obrigação de fidelidade histórica.

No caso de *Ice and Fire*, o autor declarou já por diversas vezes que a narrativa é inspirada pela Idade Média britânica, por elementos como a Guerra das Rosas e seus protagonistas, a Muralha de Adriano, os vários povos que habitaram as Ilhas Britânicas, entre outros. Por estes motivos, Martin afirma que a sua narrativa está mais próxima da realidade medieval, uma vez que se baseia em factos históricos e onde estão ausentes elementos que, frequentemente presentes em obras de Fantasia, conferiam ao período uma aura idealista que não correspondia à realidade. Através desta alegação de autenticidade medieval, Martin acaba por criar um certo distanciamento entre a sua obra e obras de Fantasia anteriores que, segundo o autor, se limitaram a imitar Tolkien e a perpetuar um certo estilo narrativo na Fantasia. Quanto a isto, o autor afirma:

[...] [A] lot of the fantasy of Tolkien imitators has a quasi-medieval setting, but it’s like the Disneyland Middle Ages. You know, they’ve got tassels and they’ve got lords and stuff like that, but they don’t really seem to grasp what it was like in the Middle Ages. And then you’d read the historical fiction which was much grittier and more realistic and really give you a sense of what it was like to live in castles or to be in a battle with swords and things like that. (apud. Poniewozik)

Martin atesta, assim, que uma das suas influências é, também, a ficção histórica. No entanto, parece haver uma contradição entre a despreocupação pela autenticidade histórica do Neomedievalismo e a tentativa de Martin de se aproximar da realidade histórica da Idade Média na sua obra. Deste modo, é possível considerar que o autor critica as noções actuais sobre o período medieval, enquanto coloca personagens

contemporâneas com as quais o público se consegue identificar num cenário medieval que é mais violento e pretende ser mais “realista”. Desta forma, *Ice and Fire* é fruto do Neomedievalismo, embora o retrato dito mais realista da Idade Média sirva para deitar por terra e criticar as representações tradicionais do período veiculadas por obras medievalistas anteriores. Martin pretende, deste modo, eliminar a vertente idealizada das narrativas medievalistas na Fantasia e, nesse aspecto, *Ice and Fire* é uma obra neomedievalista. No entanto, a narrativa que Martin propõe situa-se num espaço entre o Medievalismo e o Neomedievalismo, uma vez que, para criticar as representações idealistas sobre a Idade Média, é necessário criar uma obra de inspiração medieval. Por isso, *Ice and Fire* recupera uma visão da Idade Média mais fiel e realista e, nesse sentido, Martin apoia-se numa vertente do Medievalismo que não é a romantizada. Deste modo, o autor distancia-se de uma perspectiva idealizada e pretende recuperar uma visão realista do que a Idade Média poderá ter sido. Assim, abre caminho para o Neomedievalismo, ao subverter e desconstruir muitas das pré-concepções contemporâneas sobre o período medieval. É possível afirmar, então, que Martin recorre ao Medievalismo para o subverter no âmbito do Neomedievalismo.

Estes aspectos podem ser considerados, ainda, como um combate aos preconceitos sobre a Fantasia ter sido vista como escapista, como uma fuga ao mundo real em busca de algo que servisse para anestesiar o leitor da realidade, uma literatura de esperança, como advogava Tolkien. De certa forma, a introdução de elementos medievais nas narrativas fantásticas fez da Idade Média um mundo com uma ordem idealista que respondia às necessidades do mundo contemporâneo, para onde o leitor podia escapar e viver histórias onde tudo acabaria, inevitavelmente, bem. Martin, com *Ice and Fire* e com a inclusão de elementos medievais numa narrativa desprovida de qualquer nostalgia pela Idade Média, providencia ao leitor não uma forma de escape, mas uma forma de pensar sobre a sua própria realidade, para além de mostrar que a sua obra não é uma obra de Fantasia tradicional, distanciando-se das demais.

Na literatura fantástica, cada vez mais autores parecem divergir das representações tradicionais da Idade Média, apresentando realidades mais violentas e sombrias, com personagens mais complexas, pelas quais muitos ideais são questionados quando antes eram dados como garantidos, respondendo a ansiedades e à realidade dos dias de hoje. A maior diferença não está na representação de cenários medievais, com a presença de estruturas feudais, sociedades pré-tecnológicas ou sistemas políticos monárquicos, por exemplo, mas sim nos ideais presentes nas narrativas épicas e de

cavalaria da Idade Média, preconizados, posteriormente, durante o revivalismo medieval do século XIX, como os dogmas do Bem e do Mal, habitualmente associados ao herói. Uma vez que *The Lord of the Rings* é tida como uma das primeiras e, porventura, a mais importante obra de Fantasia épica que criou o molde medievalista que viria a ser repetido pela maior parte dos autores de Fantasia, é de Tolkien, que os autores que fogem destes modelos, respondem. Martin é um desses autores, quando afirmou na Feira Internacional do Livro em Edimburgo de 2014: “I revere *Lord of the Rings*, I reread it every few years, it had an enormous effect on me as a kid. In some sense, when I started this saga I was replying to Tolkien, but even more to his modern imitators” (apud. Bausells).

Para além de Martin, outros autores de Fantasia como Joe Abercrombie, com a sua trilogia *The First Law* (2005-2008), e Mark Lawrence, com a saga *The Broken Empire* (2011-2013), questionam os ideais heróicos popularizados pelos romances de cavalaria ao apresentarem personagens ambíguas, anti-heróis que forjam o seu caminho através de actos moralmente condenáveis, em mundos com relativamente pouca magia e cuja narrativa se foca em questões de natureza humana, na ambição desmesurada, em lutas de poder e em conspirações. Também a saga épica *Malazan, Book of the Fallen* (1999-2011), de Steven Erikson, apresenta um mundo com um molde medieval marcado por uma guerra aparentemente infundável, onde o foco são as lutas de poder, a realidade militar e a subjugação de nações, onde o leitor dá por si a torcer por personagens que são moralmente ambíguas e onde não há um herói definido.

Desta forma, parece que a Idade Média continua a fazer parte do imaginário da literatura fantástica, embora essa inspiração tenha mudado quando comparada com o início do século XX, marcado pela Primeira Guerra Mundial, período no qual Tolkien viveu e pelo qual foi influenciado. Se Tolkien olhava para a Idade Média em busca de uma redenção do presente, com uma nostalgia por um tempo melhor que o actual, mas que já não volta, os autores como Martin olham para a Idade Média para afirmar que, afinal, o mundo não mudou assim tanto e o homem é muito mais falível e passível de ser corrompido do que as narrativas medievalistas criadas pelo século XIX fizeram crer. As narrativas neomedievalistas revelam, talvez, uma desesperança e uma desilusão com o mundo contemporâneo equiparável ao mundo medieval em tempos de guerra, fome e doença. Afinal, em pleno século XXI, assiste-se à escalada de violência perpetrada por grupos terroristas como o Estado Islâmico e que têm como consequência a crise de refugiados na Europa, com efeito propiciando o aumento da força política de grupos ultranacionalistas por todo o continente europeu, mas também nos Estados Unidos. Neste

contexto, a eleição de Trump, o crescimento do racismo e da xenofobia e um constante sentimento de insegurança por parte das minorias, para além da constante ameaça de uma possível guerra nuclear com a Coreia do Norte, favorecem a criação de narrativas que, ainda apostando num cenário medieval, discorrem sobre os problemas que afectam a sociedade contemporânea. A Idade Média passa a servir de espelho do mundo dos séculos XX e XXI, mostrando que, apesar das paisagens e dos cenários serem diferentes, o homem medieval é igual ao homem contemporâneo, com as mesmas falhas, as mesmas ambições e, muitas vezes, a mesma forma de pensar.

A popularidade da saga de Martin, impulsionada pela adaptação televisiva da HBO com o título do primeiro volume da saga, *Game of Thrones*, tem suscitado algum interesse a nível académico e começa a surgir, nos últimos anos, investigação feita na área da literatura fantástica e do Neomedievalismo direccionados para a análise de *Ice and Fire*. Assim, no capítulo seguinte serão examinadas, precisamente, quais as características do mundo medieval de *A Song of Ice and Fire* de forma a compreender as mudanças que o autor aplica, principalmente, junto das personagens mais marcantes, que o são por questionarem ideais e valores medievais mais tradicionais.

CAPÍTULO 3

**ECOS DA IDADE MÉDIA EM
A SONG OF ICE AND FIRE,
DE GEORGE R. R. MARTIN**

Como já referido diversas vezes pelo autor George R. R. Martin, o mundo de Westeros é baseado na história e na cultura medieval ocidental europeia. Tanto no que diz respeito à intriga política, à geografia, à sociedade feudal, à religião e mitologias, Martin constrói um cenário que é inspirado na Idade Média para nele colocar personagens com dilemas contemporâneos com os quais o leitor se consegue identificar, mas também para poder subverter estereótipos associados à representação do período e ao próprio género fantástico. Em relação a esta ligação entre a literatura fantástica e a história, em particular a história medieval, John Clute e John Grant afirmam:

Fantasy as a genre is almost inextricably bound up with history and ideas of history, reflected and reworked more or less thoroughly according to the needs, ambitions and intentions of individual authors. [...] To many writers and readers, a fantasy novel should be set against a quasi-historical (very often quasi-medieval) background, and the boundaries between historical novels and fantasy can be thin. [...] In addition, characters and archetypes drawn from literature [...], quasi-historical figures [...], genuine historical figures [...], and legendary heroes [...] continue to provide material and inspiration for writers in certain subgenres of fantasy. (468)

Desta forma, é possível verificar que o género da Fantasia tem sido associado à história quase desde a sua origem, em particular à história medieval, em parte, como se verificou, devido aos autores que estão na sua génese e que são considerados os pais da Fantasia moderna, Tolkien e Lewis, que, sendo medievalistas, utilizaram a Idade Média como a sua fonte de inspiração. Ambos os autores estabeleceram aquele que é considerado o molde da Fantasia moderna, modelo esse que foi repetido até à exaustão, assim contribuindo para que o género se tornasse bastante convencional a nível da estrutura narrativa, das personagens e do ambiente medieval. Perante esta situação, Martin afirma que pretende responder a Tolkien e aos seus sucessores ao quebrar com esses estereótipos, apresentando, na sua obra, uma Fantasia diferente onde confluirão as suas maiores influências: a ficção histórica e a Fantasia: “[...] what I want to do is combine some of the realism of historical fiction with some of the appeal of fantasy, the magic and the wonder that the best fantasy has” (apud. Poniewozki).

Tal como Tolkien é considerado o grande autor de Fantasia Inglês, pelo impacto que a sua obra teve no género, também Martin tem vindo a ser apelidado de “Tolkien Americano”⁴⁹, título que, embora remetendo para uma comparação, sugere, no fundo, que

⁴⁹ Esta nomeação surge, pela primeira vez, pela mão do autor de Fantasia Lev Grossman, numa recensão sobre *A Feast for Crows* em 2005. Mais tarde, em 2011, o autor escreve um artigo para a revista *Time* onde relembra: “In 2005 I wrote a review of George R.R. Martin's novel *A Feast for Crows* in which I called

a obra de Martin tem a mesma magnitude e impacto na Fantasia que Tolkien tivera, mas desta vez num contexto americano. Tolkien, tendo vivenciado duas Guerras Mundiais, tendo sido influenciado pela visão anti-industrial dos Românticos, por autores de contos de fadas que estão na génese da Fantasia e que vão buscar as suas inspirações aos mitos e às lendas medievais, pinta um cenário mais idealista na representação desses mesmos elementos, romantizando alguns tipos de personagens e tornando clara a importância da ligação à terra, ao retorno a uma vida mais simples. Esta visão nostálgica de olhar para o passado pode criar uma narrativa utópica. No entanto, Martin, apesar de reconhecer a influência que Tolkien teve no seu trabalho, acaba por se afastar dele, rejeitando, precisamente, este ponto de vista utópico em relação à Idade Média. Para Carroll:

Martin [...] has rejected the utopian, atavistic view of the Middle Ages, focusing his political motivations for choosing a medieval setting on his desire to show fantasy readers what the 'real' Middle Ages looked like [...]. However, [...] *A Song of Ice and Fire* examines contemporary concerns or anxieties while placing them in a far-distant past, allowing the reader to consider them at a distance. (*Medievalism* 7)

Ao reclamar uma dose de realismo em relação aos elementos medievais na sua obra, Martin sugere que a sua narrativa tem uma qualidade superior às obras de Fantasia anteriores que não conseguiam captar a verdadeira essência do período medieval. No entanto, esta afirmação levanta alguns problemas. Por um lado, é possível classificar *Ice and Fire* como uma obra neomedievalista pelo facto de rejeitar qualquer tipo de idealização e romantização da Idade Média, típicas das narrativas de Tolkien e Lewis e das histórias infantis da Disney, que Martin também criticou, assemelhando-se, sim, ao realismo do qual o autor se pretende aproximar. Por outro lado, a associação que Martin estabelece entre a falta de autenticidade da Fantasia e a Disney reflecte a sua atitude para com o Medievalismo, associando-o à literatura para crianças, enquanto o realismo, para o autor, está relacionado com a literatura para adultos (Carroll, "Rewriting" 60). Todavia, ao basear-se directamente na história e cultura medievais e não nas suas recriações oitocentistas, Martin coloca-se também ao lado do Medievalismo que, aparentemente, procura criticar. Deste modo, embora *Ice and Fire* possa ser considerada uma obra de Fantasia neomedievalista, a verdade é que, ao pretender apresentar a Idade Média de

him 'the American Tolkien.' The phrase has stuck to him, as it was meant to. I believed Martin was our age's and our country's answer to the master of epic fantasy. Now it's six years later [...] and I'm happy to report that I was totally right" (Grossman). Shiloh Carroll considera, ainda, que esta concepção de Martin como o Tolkien Americano pode possuir várias conotações: de poder, imperialismo, individualismo e até um nível de cinismo, todas bastante aparentes em *Ice and Fire*. (*Medievalism* 8).

forma mais fiel, também se distancia dos pressupostos do Neomedievalismo, interpelando a vertente mais filológica associada ao Medievalismo dos séculos XVIII e XIX. Como se verificou no capítulo anterior, Martin procura evocar imagens de uma Idade Média concreta e real, assim concebendo uma forma de Fantasia mais crua que está mais próxima dos problemas que afectavam o homem medieval e, principalmente, dos que afligem o homem contemporâneo.

De facto, relevante para este corte com narrativas mais romantizadas da Idade Média é o conceito de “gritty realism” que se torna, também, cada vez mais associado ao tipo de Fantasia que Martin escreve, tal como o próprio admite: “[...] what I'd like to do is write an epic fantasy that had the imagination and the sense of wonder that you get in the best fantasy, but the gritty realism of the best historical fiction” (apud. Hodgman). De facto, este realismo mais violento e brutal vai ao encontro da tentativa de Martin conferir autenticidade histórica à sua obra, ao representar uma narrativa menos estilizada e mais crua, nomeadamente no que diz respeito à intriga política e aos conflitos bélicos, ambos retratados de forma dura e objectiva, sem floreios. Consequentemente, este tipo de narrativa fantástica dá origem ao termo “Grimdark Fantasy” para designar, precisamente, as obras de Fantasia que são menos idealizadas e que representam um mundo mais cínico, violento, povoado por personagens moralmente ambíguas e em que a luta entre o Bem e o Mal é muito mais diluída. De acordo com Gillian Polack, o termo “grimdark” começou a ser usado como referência ao jogo *Warhammer 40,000*, passando, posteriormente, para o âmbito da literatura fantástica que apresentava características semelhantes às do jogo. Este tipo de obras de Fantasia tem uma atmosfera mais sombria, realçando aquilo que Polack define como: “[...] emphasis on the dirtiness – both physical and moral – of the characters and world [...]” (81). Ou seja, todos os paradigmas morais se tornam diluídos e dependem das acções e escolhas dos protagonistas. Também Helen Young define “grimdark” como: “[...] a sub-genre created in the late twentieth and twenty-first centuries, [...] marked by low-levels of magic, high-levels of violence, in-depth character development and medievalist worlds that are ‘if not realistic, at least have pretensions to realism’ in their depictions of rain, mud and blood” (apud. Carroll, *Medievalism* 3).

Neste sentido, importa revelar que o próprio Martin admite, tanto em entrevistas como em correspondência com os fãs, que faz pesquisa para as suas obras, principalmente no que toca ao aspecto bélico, mas que prefere histórias “populares” bem como ficção histórica, em vez de obras académicas que registam factos históricos: “I am not looking for academic tomes about changing patterns of land use, but anecdotal history rich in

details of battles, betrayals, love affairs, murders, and similar juicy stuff” (“Historical Influences”). Ainda assim, a consulta de fontes académicas é notória na forma como o autor recorre, por exemplo, à história de Inglaterra para urdir grande parte dos conflitos que decorrem entre as várias Casas do mundo de Westeros. A esta questão voltar-se-á mais adiante. Desta forma, apesar da presença de vários elementos medievais em *Ice and Fire* que revelam uma ausência de nostalgia e tendem para uma representação mais verosímil do período medieval, não é possível afirmar, de forma peremptória, que a obra de Martin recria o passado de forma autêntica, uma vez que esse passado já não existe (Carroll, *Medievalism* 20). Carroll acrescenta, ainda, a importância de reforçar que *Ice and Fire* é uma obra de ficção e, por isso, tem um carácter transformador: “Insistence on ‘authenticity’ in fantasy literature is particularly fallacious, as fantasy is by nature transformative. While the facts of history regarding the Middle Ages can be reconstructed, knowledge and understanding are very different” (Carroll, *Medievalism* 10). Assim, embora se possam referir aspectos de origem ou inspiração medieval na obra de Martin, bem como em obras de Fantasia em geral, não é possível afirmar que *Ice and Fire* representa a Idade Média de forma correcta ou fiel, uma vez que tal não está ao alcance do autor. Ainda assim, verifica-se que *Ice and Fire* tem uma maior presença de elementos baseados na história medieval britânica, aspecto assumido pelo próprio Martin diversas vezes:

Westeros is probably closer to medieval Britain than anything else. Geographically, it occupies a somewhat similar position off a larger continent, although Westeros is considerably larger and is, in fact, a continent itself [...]. And although I've drawn on many parts of history, the War of the Roses is probably the one my story is closest to. (“George R. R. Martin webchat transcript”)

De facto, para Martin, a história assume particular importância, uma vez que confere um grau de verosimilhança ao Mundo Secundário. Nas suas palavras: “I like to use history to flavor my fantasy, to add texture and verisimilitude, but simply rewriting history with the names changed has no appeal for me. I prefer to re-imagine it all and take it in new and unexpected directions” (“More Wars of the Roses”). Assim, é possível afirmar que, embora Martin se baseie na história e em personagens históricas, não há uma correspondência directa e total entre as personagens da obra e as figuras da história medieval, bem como entre os momentos ficcionais e os históricos, uma vez que os últimos servem, somente, de inspiração para criar os primeiros. Ainda assim, Martin refere que a

Guerra das Rosas inspirou a intriga política de *Ice and Fire*. Esses elementos, bem como todos os outros aspectos medievais presentes na obra, para Carolyne Larrington, têm uma função: “[...] the facts of history are transmuted into something richer, stranger, more archetypal” (2). Desta forma, e seguindo os exemplos dados por Larrington, o episódio dos príncipes que foram aprisionados na Torre de Londres por Ricardo III não está, de forma explícita, na obra de Martin, mas o mesmo motivo encontra-se presente em dois momentos: quando se julga que Theon Greyjoy matou Bran e Rickon Stark, de forma a validar a sua autoridade enquanto líder de Winterfell (Martin, *Kings* 800-810); e aquando da morte dos dois filhos de Elia Martell, Rhaenys e Aegon, por parte de Gregor Clegane durante o saque a King’s Landing no contexto da rebelião de Robert Baratheon (Martin, *Thrones* 313; *Kings* 276-77; *Storm* 718-19). Neste sentido, Martin constrói o mundo fantástico de Westeros através daquilo que é familiar e que o leitor consegue identificar do imaginário medieval. Deste modo, é possível reconhecer que cada território na geografia de *Ice and Fire* corresponde a um período e território diferentes da Idade Média: o Norte, mais perto do imaginário nórdico, com a sua imensidão gelada, a sua cultura animista, os seus lobos gigantes e criaturas monstruosas; o Sul, semelhante à cultura mediterrânica com os seus portos comerciais, negociantes de escravos e piratas; o Ocidente, no qual é possível constatar a presença das instituições da cavalaria, da realeza, bem como as convenções da linhagem e a masculinidade tradicionalmente associada à figura do cavaleiro e do rei; e o Oriente, o espaço do desconhecido e do exotismo, dos cavaleiros mongóis, das cidades de riqueza inimagináveis com costumes, rituais e tribos peculiares (Larrington 1). Assim, há momentos da história medieval europeia, em particular do contexto inglês, que não são transportados de forma literal para a intriga de *Ice and Fire*, mas que servem como arquétipos que são aplicados na narrativa em momentos diferentes e conferindo alguma legitimidade à história de Martin. Um desses exemplos é a Guerra das Rosas, que inspirou a intriga política em Westeros, em especial a Guerra dos Cinco Reis. A Guerra das Rosas foi uma luta dinástica que durou várias gerações e envolveu diversas personalidades com motivos complexos e mudanças de lealdades. Este conflito foi travado em vários momentos, entre 1455 e 1487, entre os dois ramos da dinastia Plantageneta, os Lencastre e os Iorque, cujos símbolos eram uma rosa vermelha e uma rosa branca, respectivamente. Em Westeros, o conflito político que dá origem à luta pelo Trono de Ferro, após a morte de Robert Baratheon, dá-se entre as duas maiores Casas senhoriais do reino: os Lannister e os Stark, nomes semelhantes, aliás, aos seus correspondentes na Guerra das Rosas (Lancaster e York). A partir daqui, é possível

traçar alguns paralelismos entre a história inglesa e a narrativa de Westeros, ainda que esses elementos sejam transformados para servir propósitos específicos na obra de Martin.

O evento que origina a Guerra das Rosas dá-se quando Ricardo II se torna rei de Inglaterra após a morte do seu avô, o rei Eduardo III, em 1377. A subida de Ricardo ao trono deve-se à circunstância de o seu pai, Eduardo, o Príncipe Negro, ter morrido ainda antes do seu avô. O facto de os restantes filhos de Eduardo III não terem tido primazia na linhagem real levou a pretensões das gerações vindouras, nomeadamente da Casa Lencastre, descendente de João de Gante, Duque da Aquitânia e de Lencastre⁵⁰, e da Casa Iorque, descendentes de Edmundo de Iorque. Posteriormente, Ricardo II é deposto por Henrique IV, filho de João de Gante, em 1399 e Inglaterra vive um período de relativa estabilidade até que Henrique VI ascende ao trono, ainda enquanto é bebé, e Inglaterra passa a ser governada pelos seus conselheiros. Em 1445, Henrique VI já é adulto, é convencido a casar com Margarida de Anjou de forma a garantir o apoio dos franceses depois da derrota dos ingleses durante a Guerra dos Cem Anos.⁵¹

Aqui é possível estabelecer, assim, o primeiro paralelismo entre Margarida de Anjou e Cersei Lannister. De facto, ambas partilham algumas características em termos de personalidade: são conhecidas pela sua beleza, por serem dominantes, indomáveis, insubmissas e completamente dedicadas aos seus filhos, independentemente dos seus defeitos. Partilham, ainda, o desprezo dos seus súbditos e tanto Margarida como Cersei são motivadas pela aspiração em manter os seus filhos no trono, como reis legítimos. Os súbditos de Margarida viam-na como uma mulher ambiciosa e implacável, tal como acontece com Cersei. Ambas tiveram casamentos arrançados: Margarida para fortalecer a aliança entre ingleses e franceses, acabando com as hipóteses dos Iorque em casarem o rei com uma mulher da Casa Iorque; e Cersei como forma de cimentar a relação entre os Lannisters e os Baratheons, recompensando o pai, Tywin Lannister, por ter alterado a sua aliança com os Targaryen e ajudado Robert Baratheon a ganhar a guerra que o pôs no trono. Margarida de Anjou foi, ainda, uma das principais figuras durante a Guerra das Rosas por ter liderado a facção dos Lancaster contra os Iorque. Foi ela que, por exemplo, convocou o Grande Conselho em 1455, excluindo os Iorque, encabeçados pelo exilado

⁵⁰ João de Gante era, também, o pai de Filipa de Lencastre, rainha consorte de D. João I.

⁵¹ A Guerra dos Cem Anos foi travada em vários momentos entre os reinos de Inglaterra e França, tendo em vista a sucessão do trono francês. Foi um dos maiores conflitos bélicos da Idade Média, marcando o auge da cavalaria medieval, exacerbando o sentimento de identidade nacional e ajudando à criação de exércitos nacionais permanentes na Europa, algo que não acontecia desde o período do Império Romano.

Ricardo de Iorque, despoletando, assim, o conflito civil que viria a ser conhecido como Guerra das Rosas. No caso de Cersei Lannister é também ela que acaba por originar o conflito em torno do Trono de Ferro, uma vez que é ela que orchestra o assassinato do rei, Robert Baratheon. Após a morte de Robert, Cersei luta para manter afastados aqueles que querem usurpar o trono de Joffrey, seu filho, nomeadamente os irmãos Renly e Stannis Baratheon, bem como Robb Stark, filho de Eddard Stark. Margarida de Anjou também teve um papel semelhante quando o rei sofreu uma crise mental que o deixou num estado catatónico durante nove meses. Foi ela que, de forma não oficial, governou o reino, mantendo afastados os possíveis usurpadores do trono, nomeadamente Ricardo de Iorque, que ganhava cada vez mais seguidores.

Ricardo de Iorque é outra das figuras chave da Guerra das Rosas, uma vez que era um dos principais conselheiros e general leal de Henrique VI. Foi ele que governou como Protector do Reino durante as crises de Henrique VI, sempre em conflito com a rainha Margarida e os seus aliados. Eventualmente, chegou a ser posto, tal como os seus filhos, em linha directa de sucessão ao trono de Inglaterra, pelo próprio rei Henrique VI. Porém Margarida consegue influenciar o rei a anular essa decisão, exilando Ricardo para o País de Gales. É na primeira Batalha de St. Albans, em 1455, que Ricardo de Iorque regressa do exílio e derrota o exército do rei, matando os aliados de Margarida de Anjou, exilando-a e aprisionando o rei. Em *Ice and Fire* é possível equiparar Ricardo de Iorque a Eddard Stark. Também ele era um dos principais conselheiros de Robert Baratheon e ascende a Mão do Rei. A sua principal motivação é ajudar Robert na governação de Westeros, acabando com a corrupção do reino, e afastar os seus inimigos. É ele o principal opositor de Cersei Lannister, que o tenta afastar a todo o custo, tal como acontecia com Margarida e Ricardo. Além do mais, tal como Ricardo fora posto na linha directa de sucessão ao trono, também Eddard é nomeado regente após a morte de Robert, até à maioridade de Joffrey (Martin, *Thrones* 525). Porém, após a morte de Robert, Cersei assume o poder enquanto Rainha Regente, encabeça o Conselho de Joffrey e acusa Eddard Stark de traição à coroa, aprisionando-o (Martin, *Thrones*, 545). Isto espelha o episódio em que Margarida exila Ricardo e convoca o Conselho sem os Iorque em 1455. Tanto Eddard como Ricardo têm um final semelhante: ambos são decapitados. Ricardo é capturado na Batalha de Wakefield, em 1460, em que o exército Iorque sofre uma derrota pelos Lancaster, e é decapitado – a sua cabeça é exibida às portas da cidade de York. Eddard Stark é condenado por traição ao reino, sendo decapitado, e a sua cabeça também é

exibida nas muralhas da cidade de King's Landing para servir de exemplo a todos os traidores do reino (Martin, *Thrones* 748).

É neste momento que a Guerra dos Cinco Reis começa a dar os primeiros passos: as notícias da morte de Eddard inflamam os homens do Norte, encabeçados pelo seu filho mais velho Robb Stark, acrescido dos rumores de que Joffrey não é o herdeiro legítimo. Robb Stark é, então, aclamado Rei do Norte e marcha para sul a fim de derrotar o exército dos Lannister e seus aliados, bem como para depor Joffrey. Robb Stark pode ser equiparado a outra figura importante da Guerra das Rosas: Eduardo, filho de Ricardo de Iorque. Tal como Robb luta em nome dos Stark contra o rei Joffrey e os Lannister, também Eduardo luta contra o rei Henrique VI e a sua mulher, em nome dos Iorque. Eduardo acaba por depor Henrique VI ao vencer o exército Lencastre na Batalha de Towton, em 1461, e autoproclama-se rei Eduardo IV de Inglaterra. Também Robb ganha várias batalhas importantes, sendo a mais significativa a Batalha do Bosque dos Murmúrios, onde aniquila o exército de Jaime Lannister e captura-o como prisioneiro (Martin, *Thrones* 700).

Existem, ainda, paralelismos com eventos da história escocesa, nomeadamente quando Robb casa em segredo com Jeyne Westerling, quebrando a promessa de casar com uma das filhas de Walder Frey em troca da sua lealdade e apoio na Guerra dos Cinco Reis. Assim, Robb sugere que seja o seu tio, Edmund Tully, a casar com uma das filhas de Walder Frey, selando a aliança entre ambos. Porém, como vingança pelo facto de a aliança ter sido quebrada, Walder Frey trai Robb e assassina-o, tal como a sua família e as tropas que o acompanham, naquilo que ficou conhecido como o Casamento Sangrento (Martin, *Swords* 701-705). Em relação a este evento, um dos mais violentos e chocantes da saga, Martin assume que se baseou em dois eventos reais da história escocesa: “The Red Wedding is based on a couple real events from Scottish history. One was a case called The Black Dinner. [...] The larger instance was the Glencoe Massacre” (apud. Hibberd).

O “Black Dinner”, ou Jantar Negro, teve lugar em Edimburgo em 1440, durante o reinado de Jaime II que, à data, tinha somente dez anos. Durante a sua menoridade, os seus guardiões Alexander Livingston e William Chrichton, que ambicionavam o poder, organizaram um banquete no castelo de Edimburgo, no qual estava presente William, Conde de Douglas, idolatrado pelo rei e um dos homens mais poderosos da corte, sendo encarado como uma das maiores ameaças para Livingston e Chrichton. De acordo com a lenda, no fim do banquete as portas são bloqueadas, o salão enche-se de soldados armados

e dois criados entram com uma bandeja que carrega a cabeça de um touro negro, símbolo da morte dos principais convidados de um jantar. Nesse momento, William e o seu irmão, David, são assassinados (Sewell). O Casamento Sangrento descrito por Martin, em *Ice and Fire*, apresenta várias semelhanças com este episódio, nomeadamente na forma como esta traição é orquestrada. Walder Frey disfarça mercenários de criados, permitindo que o ambiente festivo do banquete esteja, na realidade, povoado por soldados prontos a actuarem mediante as suas ordens. Várias músicas são tocadas, mas há uma que sobressai pela sua história agoirenta associada aos Lannister e a actos considerados traiçoeiros, algo que só é notado por Catelyn Stark (Martin, *Storm* 701): “The Rains of Castamere” que assume, aqui, a mesma importância da cabeça do touro negro no Jantar Negro.⁵² E, tal como no banquete de Edimburgo William e o seu irmão são mortos, também no Casamento Sangrento são mortos Robb e Catelyn Stark, bem como todos os soldados das Casas ajuramentadas aos Stark e que consideravam Robb o Rei do Norte. Este evento está, também, ligado aos Lannister, que pretendiam anular o poder dos Stark e dos homens do Norte, algo que é revelado quando um dos soldados, ao apunhalar Robb no coração, afirma: “Jaime Lannister sends his regards” (Martin, *Storm* 704).

Já o Massacre de Glencoe aconteceu no final do século XVII. Glencoe é o nome da localidade que era o lar do clã MacDonald, cujos principais rivais eram os membros do clã Campbell. Quando William d'Orange ascende ao trono da Escócia, oferece aos clãs das Terras Altas um perdão pela participação na insurreição jacobita, desde que lhe jurassem fidelidade até 1 de Janeiro de 1692. O clã MacDonald partiu, então, para Fort William a fim de jurar fidelidade ao novo rei, mas só consegue prestar juramento a 6 de Janeiro de 1692. Em Edimburgo, o seu juramento tardio foi rejeitado, tendo sido emitida a ordem para que os MacDonald fossem dizimados. Os soldados do clã Campbell, encarregues de executar a ordem, chegaram a Glencoe como amigos, à procura de abrigo, e os MacDonald, de acordo com o código de hospitalidade das Terras Altas, deram-lhes guarida nas suas próprias casas durante doze dias. No entanto, na noite de 13 de Fevereiro, os convidados reuniram-se, enquanto os MacDonald dormiam, e executaram a ordem que

⁵² Esta canção narra a destruição da Casa Reyne de Castamere, depois de esta se rebelar contra o seu senhor feudal, Tytos Lannister. De forma a restaurar o domínio dos Lannister, é Tywin, o filho mais velho de Tytos e pai de Cersei, Jaime e Tyrion, que marcha contra os Reyne que, no final da rebelião, acabam dizimados: uns ao serem fechados nas minas de Castamere, outros através da destruição do dique que impedia as águas do lago de inundarem o castelo de Castamere, e os que sobreviveram acabaram por perecer pela espada de Tywin e dos seus soldados (Martin, García e Antonsson 203). Tal como é narrado em *The World of Ice and Fire*: “The halls and keeps above them [the soldiers], put to the torch by Tywin Lannister, stand empty to this day, a mute testament to the fate that awaits those foolish enough to take up arms against the lions of the Rock” (Martin, García e Antonsson 203).

tinham, matando todos os que puderam, incluindo o chefe do clã ("The Massacre of Glen Coe").

Embora Martin refira apenas estes acontecimentos como estando na base do Casamento Sangrento, há um outro episódio com características semelhantes que pode ter sido utilizado pelo autor: a Traição das Facas Longas, mencionada por Pseudo-Nennius na *Historia Brittonum* (829) e por Geoffrey of Monmouth em *Historia Regum Britanniae* (1136). Este episódio envolve o massacre de um grupo de Celtas britâncos às mãos de soldados anglo-saxões. Embora este acontecimento possa não ter sido real e constituir um motivo criado para fins políticos e literários, de acordo com Pseudo-Nennius, Hengist terá proposto que se organizasse um conselho de paz entre os seus homens e os Celtas, liderados pelo rei Vortigern. Os Ingleses, no entanto, preparavam o massacre: cada um deles, a mando de Hengist, escondeu dentro dos sapatos uma faca (*seax*) com a qual matou o Anglo-saxão a seu lado (Nennius). Assim, Vortigern foi feito prisioneiro. Geoffrey of Monmouth, baseando-se na *Historia Brittonum*, acrescenta que este morticínio ocorreu durante um banquete.

É de notar, ainda, que Westeros representa várias Idades Médias, no sentido em que é possível identificar aspectos que podem ser associados a diferentes épocas dentro do período medieval e a diferentes culturas, dependendo da sua localização geográfica. O Norte, por exemplo, está mais próximo da organização social da Inglaterra anglo-saxónica, do que do modelo feudal que se pratica em King's Landing, que se aproxima já da Baixa Idade Média. De facto, Eddard Stark não é um rei, mas sim um Lord que vive com os seus companheiros mais próximos, ainda que possua aliados que pertençam a outras Casas senhoriais que lhe devem fidelidade quando chamados para a batalha (Larrington 56 – 57).

O Norte conserva, ainda, as suas crenças animistas, algo que impede que os seus guerreiros sejam nomeados cavaleiros, sendo que este aspecto provoca um certo isolamento social e religioso relativamente aos restantes reinos de Westeros, uma vez que os nortenhos se mantêm fiéis às tradições antigas, características que serão abordadas com maior profundidade mais adiante. Esta proximidade com o passado faz com que o território do Norte seja mais fértil em elementos associados ao imaginário medieval das narrativas mitológicas, por exemplo, uma vez que é aí que surgem a maior parte dos elementos sobrenaturais da narrativa, como os lobos gigantes, as árvores coração, os Outros, ou White Walkers, e os "wargs", ou troca-peles. Os lobos gigantes, ou "direwolves", estão intimamente ligados aos Stark, figurando como animais totémicos

dessa Casa. Na Idade Média o lobo era considerado como um símbolo de terror, uma vez que os lobos eram vistos como criaturas antagónicas em relação aos seres humanos, vivendo afastados de comunidades populacionais, andando sempre em grupo e, muitas vezes, caçando o gado que pertencia às pessoas. Estavam, ainda, ligados aos criminosos porque muitas das sentenças que a estes eram aplicadas consistiam no seu afastamento das comunidades: muitos deles passavam a viver nas florestas, tal como os lobos. Desta forma, segundo Larrington: “[...] [O]utlaws were regarded as metaphorical wolves, predators on the sheep of law-abiding folk, and it’s not hard to see how the connection between wolves and wicked men came about [...]” (60). Além do mais, existe um lobo gigante na mitologia nórdica, Fenrir, que irá matar o deus Odin no Ragnarok, episódio desta escatologia que relata os vários eventos que irão propiciar o fim do mundo.

Ainda relativamente ao mundo nórdico, os “wargs”⁵³, ou troca-peles, lembram os *berserkers*, guerreiros nórdicos que lutavam furiosamente, incorporando a força e a ferocidade do urso, muitas vezes ligados a Odin.⁵⁴ Estes guerreiros aparecem em vários manuscritos medievais nórdicos, como no *Heimskringla*, escrito por Snorri Sturluson no século XIII e que relata a história dos reis da Noruega, descritos como guerreiros que lutavam em transe: “[...] [M]en rushed forwards without armour, were as mad as dogs or wolves, bit their shields, and were strong as bears or wild bulls, and killed people at a blow, but neither fire nor iron told upon themselves. These were called Berserker” (Sturluson, *Heimskringla*). Desta forma, é possível verificar que Martin se apropria de algumas características destes *berserkers* e adapta-as para as personagens que o autor caracteriza como “wargs”. Estas têm, assim, a capacidade de se incorporarem no corpo de animais, como é o caso de Bran Stark, que consegue ver o mundo através do seu lobo Summer, mas também alguns elementos dos Selvagens, povo que vive para lá da Muralha de Gelo e do território conhecido. O facto de só os homens do Norte possuírem esta capacidade tem uma explicação ligada às origens do território: “The capability is restricted to those who, like the Starks, are descended from the First Men” (Larrington 62). É curioso verificar, ainda, que é possível estabelecer paralelos entre os corvos usados para formar a rede de comunicação de Westeros, levando as mensagens de forma rápida por toda a ilha, e os corvos de Odin, na mitologia nórdica. Os corvos de Odin eram

⁵³ Estas criaturas também existem no *legendarium* de Tolkien, mas com características diferentes. Não são troca-peles, mas sim uma raça de lobos selvagens que podem ter sido criados por Morgoth e que estão ao serviço de Sauron. Estas criaturas estão presentes no mundo criado por Tolkien, uma vez que também ele se baseou na mitologia e imaginário nórdicos na criação da sua mitologia.

⁵⁴ No mundo nórdico, existiam ainda os *ulfhednir*, que incorporavam a ferocidade do lobo.

chamados de Hugin e Munin, cujos nomes significam “pensamento” e “memória”, permitindo perceber que também estes elementos são adoptados e adaptados para servir a narrativa de Westeros. Já as árvore-coração são vistas como vestígios dos Deuses Antigos, uma vez que os elementos que as distinguem das restantes árvores são o facto de terem folhas avermelhadas, troncos brancos e faces esculpidas neles. Acreditava-se que estas faces eram os rostos dos deuses que vigiavam os seres humanos (Martin, García e Antonsson 6). Assim, também estas árvores apelam a um passado mítico, em especial relacionado com a mitologia nórdica, e, em particular, com a centralidade que nela assume a árvore Yggdrasil, considerada sagrada por estar no centro do universo e unir todos os nove reinos através das suas raízes e dos seus ramos.

De notar, ainda, que existem os nativos das Ilhas de Ferro, uma população que vive isolada daqueles que estão no continente de Westeros, com um estilo de vida e crenças muito próprias que podem ser comparadas com a cultura viking dos séculos VIII a XI. O seu poder militar revela-se, maioritariamente, na sua perícia de navegação, sendo desta forma que invadem e efectuam pilhagens nos territórios que alcançam, já que as Ilhas de Ferro são inóspitas, sem recursos naturais e impossíveis de serem cultivadas (Martin, García e Antonsson, 175). Estes homens têm um estilo de vida bastante austero e com um código moral que se baseia na proeza militar e nas capacidades de conquista, sendo apelidados de “lobos do mar”: “Fearless sailors and fearsome fighters, they would appear out of the morning mists to do their bloody work and be back at sea before the sun had reached its zenith, their longships laden with plunder and crowded with wailing children and frightened women” (Martin, García e Antonsson 176).

É no Norte, também, que se localiza a Muralha de Gelo, construída por gigantes e guardada pela Patrulha da Noite, uma irmandade de soldados que protege o mundo civilizado a sul da Muralha, da ameaça que está a Norte, constituída pelos povos livres e pelas criaturas misteriosas chamadas de Outros. No entanto, a ameaça que se situava a Norte há milhares de anos, quando a Muralha foi construída e a Patrulha criada, aparentemente já não existe no tempo em que decorre a narrativa, pelo que a sua função foi progressivamente esquecida pelos povos do Sul que minimizam a sua importância: “In King’s Landing the Wall is regarded as a convenient place to send criminals and dangerous people, and no one apprehends its strategic importance (Larrington 75 – 76). Esta Muralha relembra a construção de várias outras muralhas ao longo da história do mundo real que pretendiam, precisamente, separar culturas e civilizações: o Muro de Berlim, o muro entre Israel e a Palestina, entre os Estados Unidos e o México, mas

também a Muralha de Adriano, na Escócia, construída pelos Romanos durante o século II para se defenderem dos Pictos e dos Escotos, muralha essa que serviu de inspiração para a Muralha de Gelo, como confirmado por Martin: “[...] [C]ertainly the Wall comes from Hadrian's Wall, which I saw while visiting Scotland. [...] Of course fantasy is the stuff of bright colors and being larger than real life, so my Wall is bigger and considerably longer and more magical. And, of course, what lies beyond it has to be more than just Scots” (MacLaurin).

No entanto, se o Norte relembra a Alta Idade Média, mais especificamente a do período anglo-saxónico e viking, já o centro de Westeros se aproxima do período feudal da Europa continental, tal como afirma Larrington: “[...] King's Landing, where the complex politics of late medieval kingship operate, where the court and the Small Council are central, and where chivalry is a key part of aristocratic ideology. The Faith of the Seven holds sway here, a religion which has a great deal in common with medieval Catholicism” (99).

De facto, enquanto o Norte possui algumas características mais ligadas ao imaginário medieval, o centro de Westeros detém laços com a realidade desse período, relacionados com a cavalaria, com um modelo social feudal, com fortes ideais de realeza, onde a Era dos Heróis, que é tão mencionada e valorizada pelos nortenhos, dá lugar à sabedoria do rei, em King's Landing. Aqui são reveladas as complexidades de governar um reino, representadas na variedade de pessoas que compõem a corte: cavaleiros, damas, conselheiros, *maesters*, bobos da corte, Guarda Real, todos desempenhando papéis públicos ao mesmo que perseguem interesses pessoais. Aqui é possível verificar a crítica que Martin faz à duplicidade de carácter que, muitas vezes, subjaz àqueles que fazem parte das instâncias de poder, crítica essa já feita, igualmente, por moralistas medievais, tal como aponta Larrington:

Medieval moralists were often concerned about the doubleness that successful court life demanded, as inviting hypocrisy and flattery as the primary ways of interacting with the monarch. They worried too that the luxury of court life [...] would diminish the capacity of the king and his nobles to withstand the hardships of military campaigning [...]. (103)

Um exemplo desses autores medievais é Saxo Grammaticus, que, na *Gesta Danorum* (*História dos Dinamarqueses*), obra escrita durante o século XII, reflecte sobre os perigos de uma vida de luxo na mente de um estratega militar de um rei. Neste sentido, Robert Baratheon é a figura que melhor ilustra esta preocupação entre a vida luxuosa e a perda

de habilidades militares de um monarca, uma vez que, tendo sido outrora um homem de grande portento, de grande valor guerreiro e elogiado pela sua bravura e coragem, no momento em que se inicia a narrativa em *Thrones*, aparece quase como uma caricatura de si mesmo, inútil, tal como será notado por Jon Snow, como se verá mais adiante no presente capítulo. Desta forma, com esta crítica, Martin aproxima a sociedade medieval da sociedade contemporânea ao comentar sobre a natureza corruptiva do poder para todos aqueles que operam em meios de poder institucional, algo que é transversal aos períodos históricos e às várias culturas.

No entanto, não deixa de ser curioso que é precisamente neste ambiente que surge o único anão da narrativa, que subverte todas as expectativas associadas à figura do anão na tradição do folclore medieval. Tyrion é irônico, subversivo, mas, ao mesmo tempo, alguém que diz a verdade e que tem uma relação complexa com a sua família, os Lannisters. Se se tiver em conta o poder, a beleza e a altivez que todos os membros da Casa Lannister possuem, então Tyrion representa uma anomalia numa família, exteriormente, tão perfeita. Assim, Tyrion é um anão, mas não da raça dos anões, como é habitual nas narrativas mitológicas, nos contos populares e nos contos de fadas, e tal como figuram na narrativa de Tolkien, na qual os anões são resquícios dessas histórias mais antigas do passado medieval. Contudo, apesar de Tyrion partilhar algumas características próprias dos anões, como a sabedoria, a luxúria e a inteligência, nenhum desses elementos adquire um propósito cômico, como é tradicional. Estes atributos servem, pelo contrário, para conferir uma maior dimensão psicológica a Tyrion e para demonstrar a sua evolução ao longo da narrativa, tornando-o num homem cada vez mais sábio, mais consciente do que o rodeia e ciente das suas falhas (Larrington 107).

Um dos elementos fulcrais da cultura do Sul de Westeros é a instituição da cavalaria, tema que será abordado com maior profundidade mais adiante no presente capítulo. Este é um dos factores determinantes na diferenciação entre o Norte e o Sul, uma vez que os homens do Norte, apesar de estarem numa sociedade fortemente militarizada, não podem ser armados cavaleiros, já que adoram os Deuses Antigos, enquanto aqueles que se regem pela Fé dos Sete, a religião oficial de Westeros, já têm essa possibilidade, aproximando, ainda mais, o Norte ao período da Alta Idade Média, e os territórios do Sul à Baixa Idade Média. Desta forma, estabelece-se mais um paralelo entre a narrativa de Martin e a Idade Média, desta vez tendo em conta a relevância dos papéis masculinos: “In Westeros, as in medieval Europe, aristocratic men’s main role is to fight: to maintain their personal honour, to defend their lands or to fight for the king

against external enemies. Or go on the attack: to raid the lands of rivals, or [...] to invade and conquer another territory” (Larrington 119-120). Assim, também em Westeros existe uma aristocracia cavaleira, em que os cavaleiros pertencem às Casas nobres mais ricas e influentes do reino, fazendo da cavalaria uma marca de distinção social e de nascimento ilustre (Larrington 121). Além do mais, tal como a cavalaria medieval tinha uma dimensão religiosa, mesmo que os cavaleiros não pertencessem a uma ordem militar do género, como a Ordem dos Templários, também em Westeros os cavaleiros estão ligados à religião dominante do reino. Neste sentido, a Fé dos Sete possui algumas semelhanças com o Catolicismo. Os seus sacerdotes, tal como os padres, são os septões que fazem votos de castidade e praticam a sua devoção em edifícios parecidos com as igrejas ou, no caso da capital, semelhante à catedral medieval, aqui neste mundo chamado de Grande Septo de Baelor. As sete figuras que compõem esta fé podem ser comparadas a alguns deuses das várias mitologias, mas também à Santa Trindade, no Catolicismo, uma vez que estes Sete são referidos como os Sete que são um, ou seja, uma só divindade com sete aspectos ou faces: o Pai, a Mãe, a Donzela, a Velha, o Guerreiro, o Ferreiro e o Estranho. No entanto, parece que a religião tem pouco impacto na vida quotidiana das pessoas e algumas observações indicam, também, desilusão com a vida espiritual. Para além destas observações, é possível verificar que alguns septões são corruptos, inúteis e criminosos, conferindo um tom de crítica às religiões organizadas e àqueles que as compõem. Larrington oferece, ainda, uma explicação sobre o facto de esta Fé ser tão ineficaz: “I suspect it’s because the Faith isn’t associated with learning, with the vital technologies of reading and writing (134).

Associados à cavalaria medieval, estão também as justas e os torneios que, em períodos de paz, serviam para os cavaleiros provarem o seu valor e para treinarem as suas capacidades. Neste sentido, o espectáculo do torneio era visto como a epítome do esplendor e da glória da cultura cavaleiresca medieval, algo que está presente, por exemplo, no primeiro torneio da obra, em *Thrones*, organizado em King’s Landing em honra do novo Mão do Rei, Eddard Stark (Larrington 124). Relacionado com o florescer da cavalaria, a partir do século XII na Europa, estão também os ideais de cortesia e de amor cortês que são, maioritariamente, difundidos através dos romances medievais, tal como se verá mais adiante no presente capítulo.

Nos subcapítulos seguintes serão discutidas as ligações da obra de Martin à literatura medieval, com o objectivo de verificar de que forma a literatura da Idade Média é evocada pelo autor. Serão analisadas, ainda, algumas personagens que se relacionam

com a instituição da cavalaria medieval, bem como o papel de algumas personagens femininas.

3.1. *A Song of Ice and Fire* e a Literatura Medieval

Para além dos paralelos entre o enredo de *Ice and Fire* e vários momentos da história medieval britânica, é possível encontrar elementos narrativos estruturais semelhantes entre a obra de Martin e a literatura medieval. Neste âmbito, o título da obra *A Song of Ice and Fire* remete para as canções de gesta medievais, uma vez que indica uma “canção” sobre gelo e fogo, ainda que a edição portuguesa publicada pela editora Saída de Emergência tenha optado por uma tradução mais ligada ao registo de eventos históricos, traduzindo o título da saga por *As Crónicas de Gelo e Fogo*. Sobre este elo entre *Ice and Fire* e a literatura medieval, importa mencionar a importância das canções de gesta bem como do romance de cavalaria medieval enquanto influências no conteúdo narrativo da obra de Martin.

As canções de gesta são conjuntos de poemas épicos que contam feitos heróicos e que surgiram entre o século XI e XII na região da actual França. Estas canções descendem de histórias que circulavam oralmente desde a Antiguidade e que foram adaptadas para poemas em francês e anglo-normando, difundidas na corte pelos menestréis e jograis⁵⁵, dando origem ao que se conhece hoje como canções de gesta, ou “chansons de geste”. Estes textos tinham como temas os grandes feitos dos heróis nacionais, reflectindo um *ethos* heróico e reforçando o aspecto militar na aventura do herói. Sendo canções, estas obras tinham um forte aspecto oral e foram produzidas durante a mesma altura em que o romance começa a florescer. No entanto, o romance centra a sua narrativa em batalhas heróicas e conquistas de território, em demandas individuais, mas também no encontro entre o humano e o maravilhoso (Baswell 32). Ainda assim, é curioso verificar que, apesar da proeminência do romance medieval, as canções de gesta eram tão populares como os romances no século XIII. Segundo Simon Gaunt: “Traditional literary history depicts the second half of the twelfth century as a period when *chanson de geste* were in decline and romance in the ascendant, but in fact 100 *chansons de geste* survive in over 300 manuscripts and most of these poems were

⁵⁵ Os menestréis eram poetas ou bardos que musicavam e cantavam poemas sobre histórias de lugares distantes e de eventos históricos ou lendários, actuando, principalmente, na corte. Já os jograis eram artistas que entreteriam a população que não pertencia à nobreza, actuando no âmbito da sátira, das acrobacias e da música.

composed after 1150” (48). Desta forma, canções de gesta e romance co-existem num mesmo período durante os séculos XII e XIII, havendo um florescimento maior do romance.⁵⁶

No entanto, existem algumas diferenças que distinguem as canções de gesta do romance medieval. Para Richard Barber, existe uma mudança cultural que opera no sul de França durante o século XII que irá contribuir para o surgimento do romance enquanto género literário. Aí, o mundo das conquistas e feitos heróicos passados, maioritariamente, durante o reinado de Carlos Magno passam a dar lugar a um mundo mais pacífico e próspero, onde o castelo é o local da corte presidida tanto pela dama como pelo seu senhor. Neste contexto, começam a desenvolver-se os ideais de cortesia enquanto modelos de comportamento nas cortes de França, sendo difundidos, posteriormente, também em Inglaterra. Em breve, os valores associados à cortesia passam a incorporar também o amor. Assim, são os trovadores que começam a demonstrar interesse na emergente noção de amor cortês, em que o amor é caracterizado como um desejo sensual e erótico, de união física, mas também de união espiritual. Neste sentido, o amor cortês possuía um aspecto social, constituindo um modelo para as relações humanas, e um aspecto anti-social, ao trazer o isolamento e, por vezes, a loucura aos amantes (Kay 86). São os trovadores que, vindos de uma sociedade erudita e de culto do ócio que permitiu o desenvolvimento de uma cultura secular elaborada, e baseando-se em temas relacionados com o amor da lírica medieval, produziram obras de grande sofisticação poética. Neste sentido, o centro do mundo narrado pelo trovador é a dama que ele ama, pelo que estes poetas elaboram canções sobre o desejo de um homem pelo amor de uma mulher que é, quase sempre, inalcançável, estando presente, também, a tensão entre a faceta física e a faceta espiritual do amor (Barber 64). Todos estes aspectos contribuem para o desenvolvimento do amor cortês na literatura medieval, elementos esses que surgem de forma mais proeminente nas cortes de Leonor da Aquitânia e da sua filha, Marie de Champagne. Leonor, rainha consorte de França através do casamento com Luís VII (1137 – 1152), e de Inglaterra, pela união com Henrique II (1154 – 1189), foi uma figura fulcral para o florescimento da cultura literária na Europa, levando os ideais do

⁵⁶ É interessante verificar que, muitas vezes, canções de gesta e romance medieval faziam parte de um mesmo manuscrito: “Although it is likely that some early chansons de geste were transmitted orally and addressed to a broad non-courtly audience, many surviving texts are preserved in luxurious compilations that were clearly commissioned for a wealthy lay audience. In other words, their likely public was the same courtly audience that listened to romances and indeed sometimes chansons de geste and romances are preserved in the same compilations” (Gaunt 48-49).

amor cortês da Aquitânia para a corte francesa e, posteriormente, para a corte inglesa. Este aspecto resultará do facto de Leonor ser neta de Guilherme IX da Aquitânia, considerado o primeiro trovador. Já Marie de Champagne continuou a encorajar a exploração destes elementos na literatura e na cultura do período, sendo patrona de figuras como André, o Capelão e Chrétien de Troyes. É este, então, o mundo do amor cortês: “[...] where witty, beautiful and learned ladies sat in judgement on their errant lovers [...]” (Barber 65).

No entanto, é de salientar que o termo “amor cortês”, ou “amour courtois”, foi cunhado já no século XIX por Gaston Paris, em referência ao romance arturiano de Chrétien de Troyes, *Lancelot, Le Chevalier de la Charrette*.⁵⁷ Para Paris, este conceito abarca várias características, nomeadamente tendo em conta a configuração adúltera do romance entre Lancelot e Guinevere: o carácter furtivo desse amor; um consequente aumento de prestígio da mulher em relação ao seu amante; a resposta do homem ao demonstrar a sua devoção através de feitos heróicos; e a aderência a um código moral específico (Kay 84). Um dos pioneiros da fantasia moderna, C.S. Lewis, dedica um dos seus estudos académicos ao amor cortês em *The Allegory of Love*, onde afirma que este aparece de forma repentina no fim do século XI, em Languedoc, pela mão dos trovadores que uniram a poesia lírica ao sentimento do amor que se revela através da humildade, cortesia, adultério e da religião do amor (“Courtly Love” 2).⁵⁸ Lewis afirma, também, que os poetas franceses foram os primeiros a expressar, no século XI, este tipo de amor romântico que perdura até aos dias de hoje. A grande novidade é que este amor tem um poder enorme no ser humano, suscitando emoções que o podem levar à loucura, estando para lá da mera sedução (Lewis, “Courtly Love” 5). O autor observa, também, que as manifestações deste amor seguem o mesmo modelo do feudalismo, colocando a mulher num lugar superior ao do homem, como objecto de um amor inalcançável: “There is a service of love closely modelled on the service which a feudal vassal owes to his lord. The lover is the lady’s ‘man’. He addresses her as *midons*, which etymological represents

⁵⁷ O autor fê-lo num artigo publicado em 1883, intitulado “Études sur les romans de la Table Ronde. Lancelot du Lac. II. Le Conte de la Charrette”, no número 12 da revista *Romania*.

⁵⁸ O que Lewis afirma é que estas qualidades se apresentam no âmbito do amor cortês da seguinte forma: a Humildade é expressa na relação entre amo e vassalo, em que o vassalo está em posição inferior e, por isso, tem uma postura mais humilde perante o seu amo, algo que se verifica na relação entre o amante e a sua dama; a Cortesia pelo facto de reunir um conjunto de regras de comportamento ideais que se verificavam nas cortes; a associação com o Adultério pelo facto de o casamento ser considerado um contrato social e, por isso, todas as manifestações de amor estavam fora da esfera marital, para além do facto de que o amor, estando associado à paixão, era considerado malicioso; e a Religião do Amor diz respeito à ligação com o cristianismo medieval, no sentido em que este novo sentimento está relacionado, de certa forma, com a emoção religiosa que vertia, de algum modo, para a poesia amorosa (Lewis, “Courtly Love” 15 - 25).

not 'my lady' but 'my lord'. The whole attitude has been rightly described as 'a feudalization of love'" (Lewis, "Courtly Love" 3).⁵⁹ Desta forma, o amor cortês afirma-se como um jogo literário que toma forma preferencial no romance, género que se populariza a partir do século XII, mas também se afigura como um modo de travar o ímpeto violento e bélico dos cavaleiros em tempos de paz, levando-os a entreterem-se com este jogo amoroso.

De facto, na literatura, aquilo que distingue o cavaleiro como um simples guerreiro, de um cavaleiro que tem de obedecer a um código de ética cavaleiresco é a presença do amor cortês, elemento literário que vai diferenciar as canções de gesta do romance. Este aspecto pode ser considerado uma herança da poesia trovadoresca, na qual os trovadores focavam as suas narrativas no desejo de um homem pela sua dama, uma mulher de estatuto social superior e, por isso, inatingível. Há, então, nesta poesia uma tensão entre o aspecto físico do amor e o aspecto não realizado do mesmo, uma vez que uma das características do amor cortês é o facto de não poder ser consumado (Barber 64). Sobre esta particularidade, é o trovador Marcabru, que escreveu durante o século XII em França, que desenvolve a questão da superioridade do amor espiritual ("fin'amors") em detrimento do amor carnal ("amars"): "*Amars*, which he describes in the bluntest terms, is insatiable lust, which gives no satisfaction; *Fin'Amors* offers not only enduring pleasure but is a way through which man may discover his own nobler nature"⁶⁰ (Barber 65). Deste modo, os atributos distintos do romance medieval são a combinação do aspecto narrativo dos grandes feitos de figuras históricas ou pseudo-históricas das canções de gesta e a presença do amor cortês, encarado como um dos elementos que enobrece o carácter do cavaleiro e o motiva na sua demanda que passa a ser mais espiritual do que terrena. A presença do amor cortês pode ser encarada, também, como um aspecto religioso numa forma literária secular: "Courtly love has a strongly moral streak in it, a kind of a secular morality replacing that of the Church: the lover must keep faith, he must strive towards the grail of his lady's affections through prowess and self-improvement" (Barber 87).

Em *Anatomy of Criticism*, Northrop Frye apresenta mais temas e motivos que distinguem o romance de outro tipo de narrativas. Neste sentido, define ser a aventura o centro da intriga romanesca e, dentro dela, a demanda enquanto a mais nobre das façanhas que determina, ainda, a estrutura literária do género. Para que a demanda seja bem

⁵⁹ Ênfase no original.

⁶⁰ Ênfase no original.

sucedida, é necessário que se completem três etapas principais, a que Frye atribui as designações gregas de *agon* ou jornada perigosa; *pathos* ou batalha fundamental, que pode ter como consequência a morte do inimigo do herói ou de ambos; e *anagnorisis* ou exaltação do herói (192). Frye sustenta também que é no romance que as ordens sociais de maior prestígio projectam as suas aspirações políticas e sociais, pelo que as narrativas romanescas ocorrem, habitualmente, num passado aristocrático que é entendido como ideal e encarado com nostalgia. Deste modo, o romance também reclama histórias que fazem parte de um passado cultural comum, associadas a mitos e lendas, recorrendo ao maravilhoso (Frye 62-63).

Da mesma maneira, e neste sentido, Paul Zumthor considera que o romance, em particular o arturiano, cumpre três funções essenciais: reactualiza a história; cria uma unidade narrativa, pois estabelece um ponto central de onde tudo parte e ao qual tudo regressa (na lenda arturiana, esse centro é a corte do Rei Artur), o que permite o desenvolvimento estrutural e temático da demanda enquanto aventura central do género; e gera um enquadramento ideal que é comum à maioria dos textos, criando uma unidade global que o autor assemelha à dos livros da *Bíblia* (Zumthor 351). Isto significa que o romance pressupõe a existência de um padrão estrutural e temático que se repete nos vários textos e que contribuirá para o desgaste do género a partir do século XIII, pelo que vários autores, desde essa altura, vão criticar duramente os seus estereótipos, como Geoffrey Chaucer ou o Gawain-poet, por exemplo. O autor suíço evidencia, ainda, o facto de o romance ser uma obra aberta, deixando por cumprir várias acções ou tarefas que só poderão ser realizados num futuro pós-textual. Daí que o género possua a capacidade de se multiplicar, possibilitando a existência de continuações, recriações e ciclos que, ao longo da Idade Média, em muito contribuíram para manter vivo o interesse por estes textos. Por fim, Zumthor chama ainda a atenção para o facto de o romance, ao incluir aventuras dentro de aventuras, multiplicar as façanhas de vários cavaleiros que protagonizam episódios em muito semelhantes entre si.

A este respeito, Gaunt realça a importância da dialética entre autor e personagem, uma vez que o romance medieval oferece várias perspectivas, na medida em que o leitor pode seguir a história através de vários pontos de vista. O autor realça, então, dois aspectos importantes do romance medieval que se reflectem também na composição narrativa de *Ice and Fire*:

Firstly, the plurality of perspectives, enabled by an oscillation between narration and direct or indirect discourse, leads to an interest in individual

psychology and identity: thus romances frequently narrate an individual's quest for his "true" identity through love and chivalric exploits. Secondly, the chivalric hero's negotiation of his position in society – whether through marriage, conquest, or inheritance – are dominant themes of early romance, albeit viewed from the ironic perspective of clerical narrators. (Gaunt 47)⁶¹

Para além destas questões abordadas nos romances medievais, há que ter em conta, ainda, que as personagens das histórias reflectiam aqueles que constituíam a corte medieval: “[...] the king or lord, his wife, their sons and daughters, knights in his service, his seneschal, constable, and retainers, his clerks, and more lowly servants” (Gaunt 47). Por isso, de certa forma, os romances estavam a ser lidos por, ou declamados para, aqueles que faziam parte da corte e podiam identificar-se, de alguma forma, com as figuras e os aspectos aí narrados. Desta forma, a variedade de protagonistas presentes num romance medieval espelha a mesma variedade daqueles que viviam nas cortes e liam essas mesmas obras.

No que diz respeito a *Ice and Fire*, é interessante verificar que todas as personagens principais cujas narrativas são contadas sob os seus pontos de vista pertencem à corte e às grandes Casas que constituem o tecido social nobre de Westeros, de forma a poder relatar as lutas de poder, as estratégias de batalha e de diplomacia, as rivalidades entre Casas, bem como o funcionamento desta sociedade altamente estratificada na óptica de quem detinha o poder. É esta característica que também distingue *Ice and Fire* de outras narrativas fantásticas. Ao focar-se na corte e nas instâncias de poder, Martin consegue retratar um ambiente político intenso onde as personagens se movem de forma a atingir os seus objectivos, mostrando até onde são capazes de ir. Além disso, as várias perspectivas possibilitam uma maior densidade psicológica e emocional dos seus protagonistas, permitindo ao leitor acompanhar o seu crescimento e evolução ao longo de toda a narrativa. A esta técnica da multiplicidade de pontos de vista empregue nos romances medievais e que se verifica, também, na obra de Martin, chama-se entrelaçamento. Neste sentido, Geoffrey Chaucer é um dos autores mais relevantes a recorrer a esta estratégia, em Inglaterra, especialmente em *The*

⁶¹ Quanto a esta última afirmação, Gaunt admite que, por vezes, a ironia dos romances deriva, precisamente, do facto de alguns deles serem escritos por clérigos e isso acaba por informar sobre a dicotomia entre a cavalaria e o clero na literatura (Gaunt 47). Na verdade, a partir do século XII, o cavaleiro começa a ser não apenas um guerreiro, mas também uma figura defensora da fé Cristã e da Igreja. Na literatura, este aspecto começa a surgir, por exemplo, quando os cavaleiros invocam Deus, os anjos ou a Virgem Maria para os guiar e proteger e, principalmente na literatura arturiana, na demanda do Santo Graal, que se torna o grande foco da narrativa arturiana, condensada, nomeadamente, em *Le Morte D'Arthur* de Sir Thomas Malory, obra escrita já em finais do século XV.

Canterbury Tales (1387 – 1400), uma coleção de vinte e quatro histórias, cada uma contada por uma figura diferente. Nesta obra, cada uma delas oferece a sua visão das várias práticas e hábitos daquele período, providenciando um retrato irónico e crítico da sociedade inglesa do século XIV, através de pontos de vista variados, oriundos de grupos sociais diferentes, com experiências diferentes. Assim, Chaucer confere uma visão mais completa sobre a sociedade do seu tempo, questionando a ideia de uma realidade unívoca, tal como acontece em *Ice and Fire*, em que se apresentam vários pontos de vista que conferem um amplo conhecimento não só das personagens que relatam a narrativa, mas também de toda a dinâmica social, histórica e política de Westeros.

O entrelaçamento é uma técnica de composição em que existem várias linhas narrativas que são cruzadas para contar uma história maior. Matilda Bruckner define esta técnica característica dos romances medievais, em particular dos produzidos em França, da seguinte maneira: “[...] [T]he segmentation of the narrative into episodes, the use of analogy to build intra- and intertextual patterns, the interlacing of narrative segments or lines” (23). A autora usa o exemplo dos romances focados na história de Tristão, em que os episódios sobre Tristão, Isolda e o rei Marcos são unidos a partir do momento em que os dois primeiros bebem a poção. Fica, assim, estabelecido uma espécie de triângulo amoroso em que a aproximação e separação dos amantes se repete ao longo do romance até à resolução final que culmina com a morte de Tristão. Assim, o texto segue uma sequência de padrões relatados em vários capítulos diferentes que, desta forma, acabam por ligar todas as personagens (Bruckner 24). Também é possível afirmar que se entrelaçavam enredos separados com múltiplos heróis numa só narrativa, de forma a dar-lhe uma maior coesão e a incluir num só ciclo diversas histórias. É o caso do *Ciclo da Vulgata*⁶² que junta vários enredos, tecendo as histórias associadas ao Rei Artur, tal como o amor entre Lancelot e Guinevere, numa ordem cronológica que dá conta da ascensão e queda do seu reino (Bruckner 27). Também Richard Barber se refere a esta técnica da seguinte forma: “[...] [A] device whereby a number of separate plots can be kept going, where one knight's adventures are described for several pages, and the scene switches abruptly elsewhere, with a brief phrase such as ‘Now leave we Sir Gawain, and turn unto Sir Lancelot...’” (104). É esta técnica que está presente na obra de Thomas Malory, *Le*

⁶² O *Ciclo da Vulgata* é uma obra escrita durante o século XIII, em francês antigo que também pode ser chamada de *Lancelot-Graal* ou *Ciclo Pseudo-Map*. Neste ciclo encontram-se cinco livros em prosa que se interligam por narrarem a história de Artur e do seu reino, sendo uma das principais fontes das lendas arturianas produzidas durante a Idade Média tardia. Os livros que constituem esta obra são: *Estoire del Saint Graal*, *Estoire de Merlin*, *Lancelot en prose*, *Queste del Saint Graal* e *La Mort Artu*.

Morte D'Arthur, constituída por várias partes, cada uma dedicada a determinados momentos da narrativa, focando-se, por sua vez, de forma individual, em diferentes cavaleiros.

Para Joanna Kokot, esta técnica é definida da seguinte forma:

The adventures of a number of characters are followed as if simultaneously, with the narrator abandoning one plot in favour of another, only to return to it in the later part of the narrative. [...] [I]nterlacement does not consist merely in suspending a given tale for a while (to increase tension, for example), but also in building significant links between particular 'sections' of the narrative on various textual levels. (50)

Esta estratégia encontra-se, também, em *Ice and Fire* na presença de diferentes pontos de vista por intermédio dos quais a história é contada, bem como através da sua organização por episódios. De facto, a ordenação em episódios individuais estrutura a narrativa pelo facto de esses partilharem elementos semelhantes, apoiando-se uns nos outros para o eventual desfecho dos acontecimentos. Esta estrutura episódica acaba por constituir a fundação da saga, em que cada capítulo é narrado por uma personagem diferente, cada uma com uma voz e maneira distintas de ver o mundo (Carroll, *Medievalism* 28). Assim, cada capítulo corresponde ao ponto de vista de uma personagem diferente e isso oferece ao leitor uma maior compreensão dos eventos, mas também uma visão de Westeros mais completa, uma vez que as personagens estão dispersas pelo território, permitindo ao leitor conhecer outros lugares também. Isto significa que Martin acredita não haver uma única verdade, mas várias verdades, sendo que um mesmo acontecimento pode ser relatado ou percebido de diversas maneiras. Durante a Batalha de Blackwater em *Kings*, por exemplo, estão presentes os pontos de vista de Tyrion Lannister, que luta pelo rei; de Davos Seaworth, que luta por Stannis Baratheon; mas também de Sansa Stark no palácio em King's Landing, que remete para aqueles que ficam na cidade, mais desprotegidos e vulneráveis (Martin, *Kings* 819 – 860). Todas estas perspectivas individuais apresentam uma visão maior de todo o contexto da batalha e enriquecem a narrativa com detalhes que vão sendo fornecidos ao leitor, permitindo um retrato completo de todo aquele evento. A variedade dos pontos de vista possibilita também ao leitor ter acesso aos pensamentos e sentimentos de cada personagem, ficando a conhecer as suas verdadeiras motivações, possibilitando que tenha uma noção mais ampla dos acontecimentos. Esta característica surge, também, nos romances de cavalaria medievais:

Just as in the chivalric romance, the reader following the narrative 'observes' the protagonist pass from one locus to another, so here the act of reading

involves a similar process, but on a different level. It is not the world that is being observed, but its image in a character's mind and the chapters presenting those images become a kind of loci themselves, each closed compositionally (as a chapter) but open 'intellectually' [...]. Thus, the world becomes a patchwork of indiscreet images, analogous to the text itself, a patchwork of single chapters arresting a given image to be corroborated or refuted by the following one. (Kokot 62)

Também o romance medieval possui esta estrutura em episódios, dando a sensação ao leitor que está a ser levado, tal como os protagonistas, de forma interminável, aos diversos locais geográficos do mundo narrado, sem qualquer fim à vista, passando por vários desafios e testes que põem à prova as várias personagens. Carroll enuncia o exemplo do arco narrativo de Brienne em que, aparentemente, acontece pouca acção, afirmando que estes capítulos são importantes para a sua própria construção: "Martin has rejected the idea that 'nothing' happens during Brienne's chapters, arguing instead that character development is happening, and that is just as important as 'battles, sword fights and assassinations'" (*Medievalism* 29). No caso de Brienne, as suas viagens aparentemente "infundáveis" permitem, não só, a construção da própria personagem, como também possibilitam ao leitor tomar contacto com a forma como a Guerra dos Cinco Reis afectou a população de Westeros e com os locais por onde Brienne passa (Carroll, *Medievalism* 29-30).

Desta forma, os pontos de vista dos vários protagonistas interligam-se uns com os outros, tal como as tramas que acabam por ficar associados a determinados protagonistas. Cada ponto de vista é subjectivo, mas acaba por formar um relato completo quando vários se juntam para narrar um evento, mostrando que não existe uma só verdade, mas várias. Além disso, a importância desta técnica não se limita aos múltiplos pontos de vista das personagens, mas também à própria história que tem vários focos, várias intrigas que tornam o mundo de Westeros mais complexo. Assim, é possível afirmar que existem três enredos principais divididos em enredos secundários que compõem toda a história de Westeros e que revelam os destinos de todas as personagens.

Esses três enredos principais focam-se: 1) na narrativa de Daenerys Targaryen e no seu exílio, em que o seu ponto de vista é o único que nos revela o continente de Essos como um lugar estranho e exótico até ao último livro publicado, *Dance*; 2) na Muralha, onde o principal ponto de vista é o de Jon Snow, e é nela que assistimos ao seu crescimento e ao desenvolvimento da sua carreira enquanto membro da Patrulha da Noite; 3) e nos Sete Reinos em geral, onde são apresentados vários pontos de vista que

providenciam ao leitor a informação de que necessita para formar uma imagem mental das personagens, da geografia e das intrigas que se vão gerando à medida que a narrativa se desenrola. Por sua vez, dentro destas tramas principais, formam-se enredos secundários que se focam em elementos mais específicos, em que um desses exemplos é o destino dos membros da família Stark. De facto, o aumento de número de pontos de vista à medida que a narrativa avança indica a ramificação da intriga em Westeros para que o leitor consiga ter acesso a todos os eventos apresentados em todo o território, tanto em relação às personagens como em termos geográficos. Cada volume acrescenta mais personagens, mais territórios, tornando o mundo de Westeros mais completo, quase como uma tapeçaria, em que fragmentar é, também, cruzar: “[...] splitting also means interweaving [...]” (Kokot 64).

Kokot salienta, ainda, a presença de personagens que não pertencem a um enredo secundário, mas que acabam por unir vários deles, servindo como fio condutor da história. Um dos exemplos que apresenta é o de Tyrion que perturba vários enredos secundários, mas não pertence somente a um deles (Kokot 64-65). De facto, a linha de narrativa de Tyrion Lannister une-se com as de outras personagens, oferecendo ao leitor um ponto de vista particular de alguém que está sempre um pouco à margem por ser um anão. Desde a sua passagem por Winterfell e pela Muralha, pelo Ninho de Águia quando é acusado de tentativa da morte de Bran Stark, e pelo seu regresso a King’s Landing como Mão do Rei após a morte de Robert quando Joffrey sobe ao trono, até Essos, quando tenta chegar até Daenerys, Tyrion cria uma unidade entre estas narrativas, ligando terras distantes e personagens que estão, geograficamente, separadas, dando a sensação de uma narrativa coesa e de uma integração dos vários enredos secundários.

Ademais, é possível encarar a dicotomia Gelo e Fogo como um oxímoro, uma vez que se encontram símbolos ou personagens de um destes elementos na narrativa do outro elemento. Por exemplo, na Muralha, um território que está relacionado com o frio, e, portanto, ao elemento do Gelo, a personagem do Maester Aemon é um Targaryen, da família de Daenerys, família que está associada ao Fogo devido à presença dos dragões. Por outro lado, Jorah Mormont encontra-se exilado em Essos e jura fidelidade a Daenerys, sendo o seu pai Comandante da Patrulha da Noite, Jeor Mormont, que pertence a uma Casa ligada ao Norte. Além desta ligação, a espada Garralonga, que era inicialmente de Jorah, acabou por ser entregue a Jon Snow, unindo, assim, mais uma vez, Gelo e Fogo. Para além destas ligações, as narrativas de Jon Snow e Daenerys Targaryen parecem, de alguma forma, próximas uma da outra, sendo possível encontrar alguns elementos

paralelos nas mesmas. Tanto Daenerys como Jon se encontram separados das suas Casas: a primeira exilada em Essos e o segundo na Patrulha da Noite. No entanto, embora estando ambos afastados das suas origens, há um sentimento que os une: Daenerys pretende recuperar o trono e voltar a Westeros, enquanto Jon continua a possuir uma ligação emocional ao destino dos vários membros da sua família (Kokot 66).

Ainda dentro da temática da narrativa entrelaçada, Kokot realça que, tal como nos romances medievais, esta composição permite que o texto de Martin seja um texto aberto no que diz respeito ao enredo, uma vez que são acrescentadas mais personagens a cada volume que é publicado. Além disso, ainda que alguns enredos possam terminar, como é o caso do de Eddard Stark que morre no primeiro volume, o leitor continua a seguir o destino dos restantes membros da sua família, como Arya, Sansa, Bran, Jon e Catelyn que dá, assim, origem a enredos individuais. Todas estas personagens possuem pontos de vista nos livros, permitindo a ramificação do enredo secundário da família Stark, alargando a visão sobre o mundo de Westeros e possibilitando a continuação da narrativa (Kokot 68). Nas palavras de Kokot:

Thus, on the one hand then, the action [...] falls into several separate subplots involving different protagonists, while on the other, the subplots are linked not only on the level of the fictional world, but also on the level of composition, due to the interlacement technique, bringing close [...] the events taking place in different loci and concerning different characters. (67)

Assim, Martin usa esta convenção literária medieval na sua obra ainda que, ao contrário dos romances medievais, os vários enredos secundários não se tenham ainda unido e revelado por completo o mundo de Westeros. Na obra de Thomas Malory, por exemplo, os vários enredos independentes acabam por ser reunidos, demonstrando ao leitor o universo arturiano e as suas personagens de forma integral (Kokot 68). No caso de Martin, a obra permanece inacabada e, por isso, não é possível saber se todos os enredos secundários acabarão por se reunir e oferecer essa visão inteira de Westeros ao leitor. De facto, para além da saga *Ice and Fire*, o autor tem vindo a publicar histórias que se localizam em Westeros, mas cuja narrativa se passa num tempo anterior aos eventos aí narrados. Desta forma, o autor expande o seu mundo e as suas personagens, dando ao leitor a possibilidade de conhecer mais sobre o passado histórico de Westeros, passado esse que pode ajudar a compreender os momentos narrados na saga principal. Destas obras destacam-se *A World of Ice and Fire* (2014), uma espécie de relato histórico de Westeros desde o início dos tempos; *Fire and Blood* (2017), uma obra que conta a história

dos Targaryen; e *Tales of Dunk and Egg*, uma colectânea que reúne três contos cuja acção decorre noventa anos antes da narrativa de *Ice and Fire*, sobre o cavaleiro Dunk, futuro comandante da Guarda Real, e Egg, aquele que viria a ser o rei Aegon V Targaryen. Esses contos, publicados separadamente em antologias, são “The Hedge Knight” (1998), “The Sworn Sword” (2003) e “The Mystery Knight” (2010).⁶³

Importa mencionar que Martin manipula com as expectativas dos leitores também no que diz respeito ao conceito de herói tal como ele é apresentado nos romances medievais e nos romances históricos que começam a surgir durante o século XIX, cujas características predominam até aos dias de hoje. Nas palavras de Carroll, Martin joga com estes ideais de duas formas: “[...] [B]y setting up Ned Stark as the romance hero, and by disabusing Sansa of her romantic ideas of the world and nobility” (*Medievalism* 38). A personagem Sansa Stark será analisada em maior pormenor no subcapítulo seguinte, que a enquadrará no contexto dos ideais de cavalaria, mas torna-se relevante examinar Ned Stark à luz desta observação.

O herói do romance medieval herda características dos heróis da Antiguidade clássica, mas possui particularidades que o tornam único, em grande parte consequência da difusão do Cristianismo na Europa durante a Idade Média.⁶⁴ Laura Ashe traça o percurso do herói no romance medieval inglês, afirmando que, apesar das suas raízes latinas e de a ideia de herói estar presente na literatura, em termos etimológicos não havia uma palavra para denotar o conceito de herói em anglo-normando e em inglês médio (129). Em inglês antigo verifica-se a existência da palavra “hœleð”, que pode ser entendido como “herói”, “homem” ou “guerreiro”, mas o primeiro uso da palavra “hero” na língua inglesa data de 1555 (Ashe 130-131). De facto, de acordo com a autora: “[...] [T]he word [“hœleð”] is too pagan, too rooted in its origins to be permissible. As such, rejected by the Church, it all but vanishes as an active signifier during the Middle Ages, and that lexical lacuna is the most concrete symptom of a severe pressure upon the idea

⁶³ Estes contos foram publicados, respectivamente, na antologia *Legends*, editada por Robert Silverberg, na antologia *Legends II*, editada pelo mesmo autor, e na antologia *Warriors*, editada por Martin e Gardner Dozois. Completa-se a lista com os seguintes contos publicados, todos prequelas de *Ice and Fire*: “The Princess and the Queen”, na antologia *Dangerous Women* (2013), editada por Martin; “The Rogue Prince”, publicado na antologia *Rogues* (2014), editada por Martin e Dozois; e “The Sons of the Dragon”, na antologia *The Book of Swords* (2017) editada por Dozois.

⁶⁴ O herói é uma figura universal, presente em todas as culturas, tendo evoluído ao longo dos tempos e adaptando-se a cada cultura e realidade. O primeiro autor a analisar a estrutura das narrativas heróicas é Otto Rank, em *The Myth and the Birth of the Hero* (1909), baseando-se nas teorias de Sigmund Freud. Mais tarde, é Joseph Campbell que escreve uma das mais importantes obras sobre o herói e o seu percurso nas narrativas heróicas em *The Hero with a Thousand Faces* (1949), afirmando que estas narrativas são constituídas sempre pelos mesmos elementos.

of the medieval hero” (132). Na sua acepção clássica, o herói é um semideus ou alguém favorecido pelos deuses, um guerreiro sobre-humano, que demonstra coragem e bravura. Durante a Idade Média, o herói continua a manter os mesmos valores, mas, sendo cristão, passa a operar na esfera terrena, não tendo qualquer ligação a uma divindade, ainda que possa ser auxiliado e guiado por Deus, pela Virgem ou por Cristo. A partir do século XII, acompanhando o surgimento e a difusão do romance pela Europa medieval, a figura do herói passa a estar ligado ao cavaleiro, aspecto exacerbado com a Primeira Cruzada na qual os cavaleiros começam, para além de guerreiros, a ser também os protectores da Fé cristã. O herói passa, assim, a sacrificar-se por um bem maior, à semelhança de Cristo, o paradigma do herói da Idade Média cristã: “[...] [W]hose own heroic act of martyrdom saved humanity” (Ashe 132). Importa, ainda, mencionar a existência de manuais de cavalaria que providenciavam não só uma história sobre essa instituição, mas também uma sistematização das regras e valores que os cavaleiros deveriam ter em conta nas suas vidas. Um dos mais importantes manuais foi escrito durante o século XIII pelo catalão Ramon de Lull, intitulado *Libro de la orden de Caballería*, no qual Lull codifica as regras da Ordem cavaleiresca, com observações de natureza religiosa, educacional e marcial. Para além de Lull, também Geoffroi de Charny escreveu *Livre de Chevalerie*, em meados do século XIV, um tratado cujo intuito era o de tornar claras as qualidades de um cavaleiro, bem como o seu comportamento ideal, qual o seu lugar na sociedade, contendo, também, uma descrição detalhada da cerimónia de investidura. De notar que Charny foi, ele próprio, um cavaleiro francês que lutou durante a Guerra dos Cem Anos, escrevendo, por isso, o seu manual tendo em conta a sua experiência.

Na literatura, este aspecto moldou o romance medieval em que o herói cavaleiro obedece a um código de ética que demonstra o seu carácter nobre, mas também por intermédio do qual ele prova o seu valor, a sua honra e coragem através de grandes feitos, normalmente através de uma demanda. Assim, o herói cavaleiro passa a aspirar à glória e à perfeição em todas as áreas da sua vida, dedicando-a à procura de Deus em todas as coisas. A ideologia cristã ligada ao heroísmo passa a ser mais forte com a demanda do Santo Graal no romance arturiano, onde a ideologia cavaleiresca sofre um processo de espiritualização, inscrevendo-se nos valores e ideais cristãos (Ashe 139).⁶⁵ Porém, nos séculos XX e XXI, o conceito de herói parece ter pouca ligação à sua génese clássica e

⁶⁵ Sobre a figura do cavaleiro, esta será analisada em maior pormenor no subcapítulo seguinte, dedicado à cavalaria e seus ideais, que se debruçará sobre personagens como Sansa Stark, Jaime Lannister e Brienne de Tarth.

medieval, sendo mais uma construção do Medievalismo e Neomedievalismo que adaptam este termo para servir propósitos contemporâneos e para se ajustar a um novo público. De acordo com Driver e Ray: “[...] the medieval hero is a romantic construct that is often at odds with the beliefs and values of mass audiences in late twentieth-century America. The hero as conceived in postmodern America usually bears little resemblance to a medieval knight with his storied *nobilitas*, *genealogie*, or *gentillesse*” (5).⁶⁶

De facto, Ned Stark parece ser, logo desde o início, o herói da obra de Martin. É um homem honrado, corajoso, que demonstrou a sua lealdade inabalável para com Robert Baratheon ao ajudá-lo na rebelião que lhe valeu o Trono de Ferro, é o Guardiã do Norte e é motivado por valores e ideais que o transcendem. Quando é nomeado Mão do Rei, ainda que se mostre relutante em tomar o cargo, aceita-o porque é essa a sua obrigação (Martin, *Thrones* 48). Deste modo, Ned é motivado por um sentido de dever, honra e lealdade que o impele a fazer aquilo que está certo, nunca sacrificando os seus princípios. No entanto, ao não reconhecer as suas próprias limitações enquanto homem nortenho que não se adapta ao clima político e social da corte em King’s Landing, Ned torna-se um comentário à inocência e ingenuidade dos leitores perante um passado nostálgico que não tem lugar num mundo violento e cínico que é o de Westeros, mas, também, o do Mundo Primário. Quando os Stark saem de Winterfell para King’s Landing, deslocam-se também de um contexto cultural para outro no qual não se encaixam. Esta mudança tem um significado maior, para Rebekah Fowler: “Through the introduction of King’s Landing, the Stark family ideals, and thus romance ideals, are stripped away and revealed as archaic notions worthy of a past time, but not up to the task of a changing political climate that no longer respects such uncomplicated, unmediated ideals” (73).

Martin sugere, então, que embora os leitores considerem agradável o encantamento que o passado cavaleiresco provoca, tal não é realista e deve ser evitado. Por isso, o destino fatal de Ned é o primeiro de muitos e, provavelmente, dos mais chocantes porque representa a morte, não só, do possível herói da narrativa, mas o aniquilamento dos ideais que ele representa. É o fim da idealização dos aspectos que advêm não só do romance medieval, mas também da representação da Idade Média desenvolvida no século XIX. Com a morte de Ned dá-se uma mudança de tom na narrativa, exactamente no primeiro livro: “This recognition is evidenced by a shifting tone throughout *A Game of Thrones* and the approaching Winter of the series as the more

⁶⁶ Ênfase no original.

hopeful, romance-inspired characters either meet their demise or face disillusionment” (Fowler 72). Assim, a chegada do inverno a Westeros é, também, a chegada de uma realidade menos idealizada e, por isso, as personagens que não se conseguem adaptar acabam por perecer ou sofrer por isso, como é o caso de Sansa. Este inverno que é literal, mas, acima de tudo, metafórico, como já foi referido anteriormente, pode ter ramificações que dizem respeito à relação do herói com o romance e com a passagem das estações. Neste sentido, importa lembrar a Teoria dos Modos de Northrop Frye em *Anatomy of Criticism* (1971).

Frye afirma que os romances medievais estão sempre, de alguma forma, associados a algum evento religioso ou cíclico do calendário, quer seja uma festividade religiosa, o dia de algum santo, mas também ligados com a passagem das estações (107). Relacionada com este ponto de vista, que remete para a associação entre determinados elementos da narrativa e aspectos ligados à natureza e, por isso, referentes ao paganismo, está a obra de Jessie L. Weston, *From Ritual to Romance* (1920). Apesar de a obra ter sido desacreditada pela crítica posterior, foi uma das pioneiras a examinar a origem das lendas arturianas através de elementos narrativos que remontam ao passado pagão, nomeadamente em relação ao Santo Graal e ao motivo da Terra Devastada, discorrendo sobre o romance arturiano e a sua conexão com os rituais de fertilidade Celtas. Esta perspectiva pode ser aplicada ao romance *Sir Gawain and the Green Knight*, por exemplo, em que a passagem do tempo enquadra a demanda e as aventuras do cavaleiro Gawain, que se encontram associadas e dependentes das estações. O romance inicia-se no dia de Natal, na corte de Artur, e a demanda de Gawain é acompanhada pelo leitor através da descrição da passagem das estações, culminando, novamente, no Inverno e no dia de Natal do ano seguinte ao desafio do Cavaleiro Verde. Assim, de acordo com Frye: “The enemy is associated with winter, darkness, confusion, sterility, moribund life, and old age, and the hero with spring, dawn, order, fertility, vigor, and youth” (187-188). Esta ideia é visível também em *Ice and Fire*, uma vez que o mote dos Stark, “Winter is coming”, é enunciado várias vezes como prenúncio de uma era mais difícil e perigosa que estará para vir. Para Carroll, o facto de Ned estar associado ao Norte que venera os Deuses Antigos, a um território onde o Verão não chega, condena, à partida, Ned Stark como possível herói de *Ice and Fire*. Afinal, Ned está ligado ao passado e não representa a hipótese de um futuro próspero para Westeros: “Ned is associated with, and frequently invokes, the First Men and the Old Gods, indicators of both age and a lost past, suggesting early on that Ned and his unswerving honor are doomed” (*Medievalism* 39). Também

Fowler aponta para a importância de Winterfell como bastião de um passado romântico ligado à natureza, aos Deuses Antigos, aos Primeiros Homens e às Crianças da Floresta:

Winterfell's connection to all that is 'old' and past establishes also its likeness to the 'old' genre or mode of storytelling, which, at the close of *A Game of Thrones* and throughout much of the series has lost its effectiveness, its appeal, and its sense of purpose. Its innocence is insufficient to the needs of King's Landing, and, seemingly, to the twentieth- and twenty-first century sensibilities. (86)

Esta ideia é reforçada num momento inicial da narrativa quando Ned e Robert Baratheon visitam as criptas de Winterfell e onde Ned sente uma espécie de presságio antes de ir para King's Landing enquanto Mão do Rei:

For a moment Eddard Stark was filled with a terrible sense of foreboding. This was his place, here in the north. He looked at the stone figures all around them, breathed deep in the chill silence of the crypt. He could feel the eyes of the dead. They were all listening, he knew. And winter was coming" (Martin, *Thrones* 48).

Esta visita às criptas atesta a adesão de Winterfell a um código de honra nobre através do respeito e da homenagem prestada aos Stark que já partiram e às histórias que perpetuam os seus nomes. Além do mais, a estátua de Lyanna Stark demonstra mais uma ligação ao romance medieval ao ser o objecto do *fin'amors* de Robert Baratheon. Assim, os fantasmas de Winterfell reforçam a ligação a um passado romântico onde as histórias dos antepassados dos Stark marcam a inocência ficcional do Norte. No entanto, esta atitude perante o passado serve como alerta, como um indicador de que a realidade vivida em Winterfell não se adequa ao presente irónico da saga, vivida no restante território de Westeros, em particular em King's Landing para onde se dirige parte da família dos Stark (Fowler 85-86).

Desta forma, Martin joga com as expectativas do leitor, colocando Ned como o possível herói da sua narrativa para, logo no primeiro volume de *Ice and Fire*, o fazer cair e, consigo, também as pré-concepções dos leitores quanto às estruturas de uma narrativa de Fantasia medievalista. Martin acaba também por criticar, através de Ned, a estrutura estática destas personagens-tipo que perpetuam uma visão que não se coaduna com valores contemporâneos e que, por isso, falham a sua comunicação com o público alvo (Fowler 75). Além disso, o arco narrativo de Ned serve uma função: a de mostrar o que acontece quando o idealismo do romance se encontra num mundo politicamente e moralmente corrupto como é o de Westeros. Assim, a morte de Ned representa também

a destruição desses ideais que não têm lugar nem num mundo como o de Westeros, nem num mundo como o do leitor. Deste modo, de acordo com Fowler: “[...] his use of romance elements derived from the medieval past to create characters who represent these very romance elements in order to comment on how the genre has been altered to create a new one, the medieval fantasy, that better speaks to our contemporary horizon of expectations” (75). Importa, ainda, notar que, tal como os romances de cavalaria medievais contavam histórias de cavaleiros de tempos idos, como, de resto, já foi afirmado, também a personagem de Ned revela uma nostalgia por um passado que não volta e cujos ideais não têm lugar no mundo presente. Para Barber, em relação aos romances medievais: “This distancing in time makes the mood of the poems fairly nostalgic, as well as providing the essential excuse for suspension of disbelief, that things were different in those far-off days” (56). Deste modo, Ned evoca uma nostalgia semelhante que acaba por ser criticada e punida através da sua morte, revelando que um olhar muito colado ao passado e que o tenta emular pode ser prejudicial à construção de um futuro melhor.

Outro aspecto interessante que Martin inclui na sua obra é a importância da tradição oral na transmissão de histórias, mais ou menos lendárias, de geração em geração, a partir das quais se geram determinadas crenças. Desde narrativas sobre os Outros, os Primeiros Homens, cavaleiros galantes e corajosos de outros tempos, a tradição oral em Westeros ajuda a manter viva a história e cultura do continente, mas também a perpetuar crenças que podem ou não ser verdadeiras. A presença de uma tradição oral na narrativa de Westeros permite autenticar e conferir autoridade a este mundo ficcional, tornando-o mais rico e complexo, com uma história mais antiga do que a da presente narrativa em *Ice and Fire*. Desta forma, tal como Tolkien explica a criação do seu mundo através de *The Silmarillion* (1977), também Martin cria essa pseudo-autoridade em *The World of Ice and Fire* (2014), através da referência a várias lendas, canções e histórias sobre Westeros e a sua população (Jamison 25).

Uma das formas que Martin utiliza para autenticar a história de Westeros é através da disseminação da literatura de cavalaria, seja através de lendas que vão circulando de forma oral, seja através de obras escritas, lidas pelas famílias nobres mais importantes. Em Westeros, estas narrativas são preservadas por *maesters* em genealogias, crónicas, manuais de cavalaria e romances, ainda que radiquem em canções e contos que são, muitas vezes, narrados pelos mais velhos, como é o caso da Velha Nan, por exemplo, que conta essas mesmas histórias às crianças Stark. Desta forma, é possível afirmar que os

contadores de histórias de Westeros se assemelham aos contadores de histórias medievais, uma vez que são eles que ajudam a preservar a história passada e a perpetuá-la no tempo através da tradição oral: “The storytellers of Westeros are, like medieval storytellers, simultaneously preservers of history, purveyors of culture, and crafters of legend. Westerosi storytellers emulate the methodology of the medieval minstrel who shapes his matter creatively through song” (Jamison 26).

Neste sentido, importa lembrar as figuras do menestrel e do trovador⁶⁷ que, tal como os bardos, são importantes na cultura medieval, uma vez que são eles que contam as aventuras de heróis passados, inscrevendo e perpetuando o seu nome e os seus feitos na história, mas que também usam as canções para entreter os mais nobres e os membros da corte. Em Westeros, a tradição oral tem um papel semelhante, ao preservar, mas também moldar, as histórias contadas para que sirvam um propósito específico. Neste sentido, é possível lembrar a forma como as lendas arturianas também foram adaptadas e transformadas consoante o período em que estavam a ser produzidas, havendo várias versões e servindo vários desígnios, desde a Idade Média até aos dias de hoje. Ainda seguindo este exemplo, é possível encarar a obra de Malory, *Le Morte d'Arthur*, como uma confluência de histórias sobre o rei Artur e seus cavaleiros que provêm de contextos diferentes e de épocas diferentes, revelando a difusão das lendas arturianas e a sua presença na cultura medieval ao longo dos séculos, bem como a sua importância na literatura, mais especificamente nos romances de cavalaria.

Tal como referido acima, um dos principais papéis destes contadores de histórias orais era o de glorificar heróis passados e as suas proezas, exaltando as suas qualidades mais notáveis, bem como o de manter viva a tradição e o património literário e cultural identitário de uma comunidade. Em Westeros o mesmo acontece, embora as histórias sirvam tanto para fornecer exemplos de figuras cujo comportamento deve ser emulado, como para enfatizar os defeitos que devem ser evitados. Exemplos de figuras que são enaltecidas através dessas histórias são Barristan Selmy e Rhaegar Targaryen, e o contrário acontece com histórias sobre o rei Aerys Targaryen e Jaime Lannister. No entanto, é curioso verificar que Rhaegar é também vilificado quando as histórias são contadas por Robert Baratheon e Eddard Stark, que se tornaram seus inimigos a partir do

⁶⁷ O trovador era o artista que compunha e cantava poesia lírica acompanhado de instrumentos musicais como a viola de arco, a harpa ou o alaúde. Assim nasce a poesia trovadoresca no século XI, tendo a sua origem na região da Occitânia, em França. Em Portugal esta poesia trovadoresca manifestou-se através das cantigas de amor, de amigo, de escárnio e de maldizer.

aparente rapto de Lyanna Stark. Assim, tal como acontecia na Alta Idade Média, os heróis alcançam a verdadeira imortalidade através das canções, expressão máxima das suas glórias: “The notion of achieving immortal glory through song is highly appealing of heroic sensibilities [...]. [T]he Westerosi follow the belief that one method of attaining immortality and glory, even false glory, is through song” (Jamison 29).

Carol Jamison menciona, ainda, a importância do papel dos menestréis e das suas histórias para outros propósitos: para servirem como modelos de comportamento, como ferramenta educacional e como forma de transmitir pesar (29-31). Quanto ao primeiro aspecto, a personagem que mais evidencia uma crença inabalável nessas histórias é Sansa Stark. As histórias sobre cavaleiros galantes e generosos, que defendem os fracos e oprimidos, que tentam ganhar o favor de uma donzela, são encaradas como verdadeiras para Sansa, fazendo transparecer a sua inocência e ingenuidade em relação ao mundo real. No entanto, o idealismo de Sansa rapidamente é deitado por terra em vários episódios da narrativa, que a trazem para um mundo mais cruel e violento do que as histórias em que ela acreditava. Ainda assim, são essas histórias que, por vezes, lhe dão alguma força e alento para enfrentar alguns momentos mais difíceis, como em *Storm*, quando ela tenta imitar as mulheres fortes que conhece das canções: “Be brave, she told herself. Be brave like a lady in a song” (Martin, *Storm* 837). Para Jamison: “Her knowledge of songs, while often leading her to unrealistic expectations, serves to strengthen her resolve and becomes a tool for survival in a dire situation” (29). Sansa tem um papel fulcral no que toca à forma como os cavaleiros e a cavalaria são percebidos, oferecendo uma reflexão sobre a idealização dos mesmos pela cultura contemporânea desde o século XIX, aspecto que será discutido e analisado no subcapítulo seguinte.

Na vertente de ferramenta educacional, este aspecto tem maior expressão em Arya Stark quando esta tem de aprender a história dos Faceless Men para se tornar num deles (Martin, *Feast* 456-58). Algumas histórias ajudam determinadas personagens também a saberem como lidar com uma determinada situação ao lembrarem-se de uma canção que lhes apresente uma situação semelhante. Jon Snow, por exemplo, recorda uma história que conta o destino trágico de uma rapariga disfarçada de rapaz que tenta chegar à Patrulha da Noite, mas que não o consegue fazer, acabando por morrer. As lendas dizem, inclusive, que o seu fantasma ainda assombra Nightfort. Jon e Tormund, juntamente com os restantes wildlings, deparam-se com uma cena semelhante ao encontrar dois rapazes na mesma situação e só Jon sabe como lidar com ela, porque se lembra da história e lendas que ainda circulam associadas à rapariga (Martin, *Dance* 848).

As canções e o contar de histórias também podem ser uma expressão de pesar, algo que pode ser encontrado, por exemplo, na poesia anglo-saxônica, em especial em *Beowulf* que adquire um tom elegíaco ao narrar a tragédia e a fatalidade da mortalidade humana. Neste sentido, as canções de que Sansa tanto gosta causam-lhe pesar não só por terem esse tom lamentoso, mas porque a deixam com expectativas irrealistas sobre os cavaleiros que ela encontra. Também no Ninho de Águia, o cantor Marillion, que é falsamente acusado da morte de Lysa Arryn e preso por isso, assombra, com a sua voz e as suas canções de lamento, todo o castelo, algo que é sentido também por Sansa e pelo filho de Lysa, Robert, aumentando a angústia de ambos em relação à sua morte (Martin, *Feast* 207). Para Jamison: “The plaintive songs from the condemned singer (and, Robert thinks, from his ghost) heighten both Sansa’s and Lord Robert’s distress about Lysa Arryn’s death. Both are tormented further by these meta-narratives” (31).

Desta forma, é possível afirmar que a literatura fantástica, e em particular *Ice and Fire*, é devedora do romance medieval ao espelhar características semelhantes no que toca tanto à estrutura narrativa como ao enredo. Estas influências ajudam a explicar o molde medievalista que uma grande parte da literatura fantástica parece revelar, ajudando a perpetuar no imaginário dos leitores e do público dos séculos XX e XXI uma certa estética tomada como medieval. No entanto, Martin também rejeita muitos dos elementos que estão presentes nos romances medievais, apresentando-os na sua própria narrativa para, depois, os subverter. Neste sentido, é possível afirmar que, embora Westeros seja uma sociedade feudal, altamente estratificada, com uma organização social e política baseada nas relações entre amo e vassalo, rei e nobre, a cortesia que abunda nos romances não corresponde à vida real em que é dada primazia à violência. Desta forma, Martin recusa a idealização da Idade Média que ocorre não só através dos próprios romances medievais, mas também do período Vitoriano que via a Idade Média como uma “Era Dourada” da estrutura social. De acordo com Carroll: “[...] [I]t’s fair to think that his [Martin’s] rejection of ‘romance’ is primarily a rejection of the idealized, romanticized reinterpretation of the chivalric romance rather than the romance itself” (*Medievalism* 38). Assim, ao mesmo tempo que Martin reconhece esta herança medieval, também reconhece as limitações que lhe são inerentes, uma vez que não correspondem aos valores e questões próprias de um público contemporâneo. É curioso perceber que em alguns romances medievais, como em *Sir Gawain and the Green Knight*, e na própria obra de Chaucer, já existe uma crítica à própria cavalaria e ao género do romance, revelando, talvez, uma desilusão com estes ideais inalcançáveis por parte dos homens. Desta forma,

também no romance medieval tardio se criticam as relações de cortesia e a falta de honra e bravura dos cavaleiros que deveriam funcionar como modelos sociais e éticos, mas que, na realidade, não o são. Neste sentido, importa lembrar que *Dom Quixote de la Mancha* (1605), de Miguel Cervantes, vai parodiar as convenções dos romances de cavalaria que, apesar de terem gozado de uma grande popularidade, começam a entrar num declínio. Cervantes satiriza, assim, os dogmas centrais das narrativas dos heróis cavaleirescos, apresentando uma visão desencantada das histórias romanescas. De facto, o declínio dos romances de cavalaria coincide com a passagem do período medieval para o Renascimento, entre os séculos XV e XVI, em que os modelos mais idealistas vão dar lugar a modelos mais realistas, reflectindo as várias mudanças literárias e estéticas da época.

Consequentemente, um dos elementos mais subvertidos por Martin e veiculado através do romance medieval é o ideal de cavalaria, bem como todos os elementos que são romantizados e que dizem respeito ao cavaleiro, figura criada durante a Idade Média e reimaginada no século XIX pela sociedade vitoriana.

3.2. Brienne de Tarth, Jaime Lannister e Sansa Stark: Cavaleiros e Ideais de Cavalaria em Westeros⁶⁸

Uma vez que a cultura e sociedade de Westeros são inspiradas na cultura e sociedade medievais, uma das instituições que Martin retrata de uma forma mais óbvia e peculiar, subvertendo-a de várias maneiras, é a cavalaria. De facto, a figura do cavaleiro tem sido uma das mais recriadas e reinterpretadas desde o século XIX, período em que ressurge como modelo de comportamento humano ideal e associado a valores a que todos os homens deviam aspirar. Na tentativa de alcançar uma ordem social semelhante à do período medieval, a cavalaria representava a perfeição humana, bem como os ideais de justiça, paz e verdade. Na Idade Média, nas palavras de Nigel Saul: “Knighthood is represented as noble and dignified, a divinely ordained estate, a bulwark of society against disorder. It is this quality of knighthood, this aristocratic ethic, which we recognise as chivalry [...]” (2).

⁶⁸ Parte da investigação deste capítulo resultou no artigo “Power and the Denial of Femininity in *Game of Thrones*”, *Canadian Review of American Studies*, vol. 49, nº 1, 2019, pp. 46-65.

De facto, os elementos basilares que ressoam até aos dias de hoje como sendo representativos do cavaleiro residem no facto de este pertencer à nobreza, mas também de revelar uma grandeza de carácter, defendendo os mais pobres e desfavorecidos, sendo um baluarte da civilização em contraste com o espaço natural intocado pelo homem. Na Idade Média, estas características são bem evidentes nos romances de cavalaria. Nestes, os cavaleiros vivem grande parte das suas aventuras no espaço da floresta, onde provam o seu valor e a sua coragem, uma vez que são eles os heróis civilizadores que combatem a desordem e o caos. Neste sentido, é no século XI que os ideais de cavalaria começam a aflorar na literatura medieval, fruto também do contexto histórico em que surgem. Por um lado, é o período da formação de uma aristocracia cavaleira, das Cruzadas, em que se enaltecem os cavaleiros não só como maiores defensores dos fracos e oprimidos, mas também da Igreja contra os infiéis e o perigo que se situa a Oriente. É neste período que começam a surgir várias ordens de cavalaria, em que os torneios e as justas ganham popularidade nas cortes régias como forma de entretenimento e de exaltação do herói cavaleiresco. Na literatura, o cavaleiro afirma os seus ideais, a sua honra e coragem na guerra, bem como na floresta, que equivale ao espaço das terras distantes para onde vai guerrear. Nas lendas arturianas, a maior parte das aventuras dos cavaleiros decorre, de facto, nas florestas, que constituem também o lugar preferencial das demandas. Para Robert Pogue Harrison: “What, indeed, is the *aventure* that Arthurian knights go searching for in the forests? [...] [A]dventure figures as an occasion to test one’s prowess and bravery beyond the walls of the court” (66).⁶⁹ A aventura, o colocar-se à prova perante o desconhecido, passa a ser o objectivo principal do cavaleiro e é através da sua superação que ele adquire a honra que vai acabar por moldar o seu carácter e lhe vai atribuir valor.

No entanto, ordens de cavalaria e ideais de cavalaria são coisas distintas na Idade Média.⁷⁰ As ordens de cavalaria correspondem ao conjunto de guerreiros treinados para combater a cavalo que juravam fidelidade ao seu rei, defendendo o seu território e população. Faziam parte de uma elite aristocrática, de nascimento nobre e tornam-se os defensores da Igreja a partir do século XI, com o movimento das Cruzadas. Os ideais de cavalaria correspondem a uma ideologia ou código de ética a que os cavaleiros deviam

⁶⁹ Ênfase no original.

⁷⁰ Na língua inglesa chama-se a atenção para o uso de palavras diferentes: “kighthood”, para a instituição da cavalaria e seus cavaleiros, e “chivalry”, mais ligada aos ideais de cavalaria e ao código de ética que os cavaleiros deviam seguir.

obedecer e são difundidos, maioritariamente, através dos romances de cavalaria. Consequentemente, algumas das virtudes que estavam associadas ao cavaleiro eram a lealdade, a generosidade, a dedicação, a coragem e a cortesia (Saul 3). Contudo, embora os ideais de cavalaria tenham sido construções ideológicas e culturais ao invés de um modo de vida factual para os cavaleiros durante a Idade Média, a verdade é que tiveram um impacto real na cultura e na sociedade medievais que se prolongou até aos dias de hoje. Nas palavras de Maurice Keen: “[...] [Chivalry] was at once a cultural and a social phenomenon, which retained its vigour because it remained relevant to the social and political realities of the time” (217).

Na baixa Idade Média, os ideais de cavalaria foram popularizados principalmente no romance medieval e, para aqueles que os escreviam, a cavalaria representava a obtenção da virtude através de acções nobres com o fim de ganhar o favor de uma dama da corte (Saul 3). Assim, o modo de vida cavaleiresco ganhou maior proeminência nas crónicas, nos manuais de cortesia, nas canções de gesta do século XII, nos quais os temas da honra, da família e da bravura eram explorados, bem como nos romances de cavalaria dos séculos XII, XIII e XIV com a inclusão do amor cortês. Estes ideais ganharam expressão notória nos romances arturianos, onde os cavaleiros do rei Artur se tornaram modelos em todas as áreas das suas vidas e que todos os outros cavaleiros deviam emular. No entanto, desde a sua génese que estes ideais se apresentavam de forma paradoxal ao conterem várias ambiguidades que testavam qualquer cavaleiro que tentasse viver de acordo com este código de ética. Carol Jamison elenca alguns elementos que atestam esta afirmação, exemplos esses que passam a ser listados aqui também (11-12).

Um deles é o caso da proeza, uma característica já presente nas épicas e noutros exemplos de literatura heróica, mas que acaba por se complicar nos romances quando o cavaleiro luta para resgatar a sua dama do perigo. Este aspecto verifica-se em *Lancelot, Le chevalier de la Charrette*, de Chrétien de Troyes, em que Lancelot acaba por arriscar a sua reputação ao lutar com Meleagant para salvar Guinevere. Neste episódio, Guinevere ordena que Lancelot faça “o seu pior” e o cavaleiro vê-se a braços com um dilema: manter a sua reputação em combate ou obedecer à ordem da rainha. Também o aspecto do nascimento nobre do cavaleiro começa a ser um tema complexo, principalmente no fim da Idade Média, aquando da ascensão de um novo grupo social, a burguesia, que começa a ter poder económico que lhe permite comprar títulos e propriedades. Outra componente bastante importante para o cavaleiro era a generosidade, muitas vezes manifestada na ligação entre senhor e vassalo, mas que podia degenerar em subornos. Para o cavaleiro

errante, por exemplo, a generosidade também é uma garantia de abrigo quando parte em aventuras. Na obra de Chrétien de Troyes acima citada, é oferecido abrigo a Lancelot por parte de uma mulher que só o faz com a condição de que ele se deite com ela. Lancelot fá-lo, mas limita-se a dormir ao lado dela, recusando tocar-lhe e, assim, quebrar as regras do amor cortês, mantendo a sua honra enquanto cavaleiro. No que toca à cortesia, esta podia implicar desafios quanto à honra e integridade do cavaleiro, principalmente se houvesse o envolvimento de mulheres. Exemplo deste aspecto é a estadia de Gawain no castelo de Bertilak, no romance arturiano inglês *Sir Gawain and the Green Knight*. Neste episódio, Gawain tem de encontrar um equilíbrio para honrar a generosidade de Bertilak, que permite o seu alojamento em Hautdesert, e para não trair esse laço através das tentativas de sedução por parte de Lady Bertilak, conservando a sua honra enquanto cavaleiro e convidado no castelo. O que o dilema de Gawain ilustra é que a lealdade ao rei, ao reino, a Deus e à sua dama pode ser difícil e até impossível de alcançar, algo que está bem presente na construção da figura de Jaime Lannister, como se verá adiante. Ainda neste âmbito, é Lancelot, na obra de Malory, que epitomiza este conflito de tentar equilibrar os seus deveres cavaleirescos com a sua relação amorosa com Guinevere. Malory enfatiza a pressão colocada em Lancelot enquanto este tenta equilibrar a sua relação com Artur, a sua devoção a Deus e a sua relação adúltera com a rainha. Estas mesmas questões são colocadas por Martin na sua obra, onde o autor explora as contradições inerentes a estes ideais, providenciando novas perspectivas não só sobre a Idade Média em si, mas também sobre a visão contemporânea sobre o período medieval.

No século XIX, o fascínio com a lenda arturiana continuou a inspirar inúmeras interpretações e representações em vários campos artísticos, como a literatura e a pintura. Neste período, os ideais de cavalaria baseados nos heróis arturianos providenciavam modelos de comportamento humano para uma sociedade nostálgica que tentava encontrar a ordem baseando-se num passado que considerava ser ideal. Já nos séculos XX e XXI, o cavaleiro continua a ser uma das figuras mais representadas e icónicas do período medieval, passível de ser encontrada no cinema, na televisão, na literatura e em jogos de computador, por exemplo. Apela a um passado perfeito que continua a ser revisitado em busca de uma vida mais simples e significativa, mas também na procura de novas interpretações, incorporando novas ideias e valores que atraem novos públicos. Neste sentido, o significado intrínseco do cavaleiro medieval perde-se em favor de significados diferentes mais adequados a interpretações no presente.

No caso de *Ice and Fire*, os cavaleiros não correspondem às representações habituais dos romances históricos e das interpretações visuais que emergiram no século XIX, inspirados nos romances medievais. O Medievalismo tem sido o maior responsável pela ideia contemporânea dos ideais e da instituição da cavalaria medieval, ainda que essa ideia possa não corresponder à realidade da época. Em *Ice and Fire*, os valores associados à cavalaria e à figura do cavaleiro são desconstruídos e subvertidos com o intuito de revelar as suas falhas, mas também para reflectir sobre o olhar contemporâneo em relação ao passado medieval. Assim, Martin examina os ideais de cavalaria ao criar personagens e momentos que demonstram o quão erradas são as pré-concepções do seu público alvo sobre a “verdadeira” Idade Média e o quão desadequadas são para o entretenimento adulto, apelidando esta idealização medieval de “Disneyland Middle Ages”. Talvez por isso, as únicas personagens que acreditam verdadeiramente nos ideais de cavalaria são crianças, como Sansa e Bran Stark, mas também personagens ingénuas, como é o caso de Brienne de Tarth.

No entanto, Martin também constrói a sua crítica aos ideais de cavalaria através de outras personagens, como é o caso de Sandor Clegane. A razão mais importante pela qual Sandor detesta cavaleiros reside no facto de o seu irmão, Gregor, fazer parte desse mesmo grupo, um homem cruel, sanguinário e sem remorsos que não honra qualquer tipo de promessa ou juramento que tenha feito. Para Sandor, nenhum cavaleiro é digno desse título porque ele julga todos de forma semelhante como julga o irmão. A este respeito, Sandor revela uma visão desencantada e pragmática da cavalaria afirmando, inclusive: “A knight’s a sword with a horse. The rest, the vows and the sacred oils and the lady’s favors, they’re silk ribbons tied around the sword. Maybe the sword’s prettier with ribbons hanging off it, but it will kill you just as dead” (Martin, *Storm* 466). Assim, é possível afirmar que a realidade de Westeros, no que diz respeito aos cavaleiros, se aproxima de uma visão mais cínica sobre a cavalaria, aqui ilustrada pelo comentário de Sandor. Por outro lado, os cavaleiros do romance, que se aproximam dos ideais difundidos durante a Idade Média, são descritos, em *Ice and Fire*, através das várias lendas, canções e histórias, fazendo eles próprios parte do mundo ficcional de Westeros, tal como fazem parte do imaginário medieval. Desta forma, Martin remete para o mundo da imaginação a ideia de um cavaleiro perfeito que não tem lugar no mundo real.

Um cavaleiro em Westeros tem funções e características semelhantes às do cavaleiro medieval, estando profundamente enraizado na cultura feudal dos Sete Reinos e ligado à Fé dos Sete. No entanto, é possível verificar que a ideologia cavaleiresca está

presente mesmo em locais onde não existem cavaleiros. É o caso do Norte, onde se veneram os Deuses Antigos e, por isso, ninguém pode ser nomeado cavaleiro, uma vez que os cavaleiros têm de defender a Fé dos Sete. Ainda assim, todos os homens treinam da mesma forma que os cavaleiros, lutam ao seu lado e valorizam virtudes como a honra, a proeza, a cortesia e lealdade. Nesse sentido, é possível verificar que os filhos de Ned Stark receberam uma educação e treino militar que vai ao encontro destes valores, sendo que nem Robb nem Jon Snow se podem tornar cavaleiros. Contudo e apesar disto, o treino revela-se essencial para ambos: para Jon, permite-lhe estar preparado para todos os desafios com que se depara no território para lá da Muralha e também para o papel de Comandante da Patrulha da Noite, e para Robb prepara-o para uma série de batalhas bem-sucedidas enquanto Rei do Norte, após a morte do pai (Jamison 15). De facto, Ser Rodrick, o mestre de armas de Winterfell, afirma: “I am training *knights*”⁷¹ (Martin, *Thrones* 74), revelando que, ainda que não possam receber o título nobre, na prática fazem o mesmo treino que os restantes cavaleiros do reino. É possível afirmar, também, que os homens do Norte revelam um apego maior aos valores e ideais associados aos cavaleiros por oposição àqueles que o são, de facto, sendo estes últimos caracterizados por Martin como homens cruéis e que exercem o poder pela força e pela violência. Nesse sentido, para Jamison: “Martin portrays scenarios in which non-knights are truer to the chivalric code than actual knights, providing a nuanced and complex view of chivalry” (15). Ao tornar difusa a distinção entre cavaleiros e outros guerreiros, Martin expõe e critica o código de cavalaria. No caso particular dos Stark, a sua ênfase na honra faz com que eles se mantenham mais fiéis ao código de cavalaria do que muitos dos outros cavaleiros em Westeros, sendo a única excepção Ser Barristan Selmy, caracterizado pelo autor várias vezes como o melhor cavaleiro do reino, cuja única falha aparente é a idade já avançada: “The greatest living knight was Ser Barristan Selmy, Barristan the Bold, the Lord Commander of the Kingsguard” (Martin, *Thrones* 77). De facto, para Selmy, um verdadeiro cavaleiro deve almejar a ser mais do que um guerreiro. Deve aspirar a ser um homem melhor do que os outros e, assim, servir de exemplo para a sociedade, como ele próprio afirma em *Dance*: “It is chivalry that makes a true knight, not a sword [...]. Without honor, a knight is no more than a common killer. It is better to die with honor than to live without it” (Martin, *Dance* 961). O comportamento virtuoso dos Stark serve,

⁷¹ Ênfase no original.

assim, de contraponto para o comportamento violento e indigno de outros cavaleiros, nomeadamente os da Guarda Real (Jamison 16).

É importante referir, ainda, que as descrições das cerimónias de investidura estão praticamente ausentes em *Ice and Fire*. As cerimónias de investidura eram essenciais na vida de um cavaleiro medieval, uma vez que era através delas que um homem adquiria essa função. Ramon de Lull descreve em pormenor esta cerimónia, com todos os simbolismos relacionados com o Cristianismo, evidenciando o modo como este ritual se assemelhava a um sacramento. Maurice Keen resume de forma clara esta cerimónia aos seus passos essenciais do seguinte modo: “[...] [T]he bath recalling baptism and signifying cleansing from sin, the white belt signifying chastity that is girded on the new knight’s loins, the sword placed in his hand whose sharp edges remind him of his duty to protect the weak and uphold justice” (64). Desta forma, um cavaleiro assumia-se como um homem de estatuto superior, a um nível social, moral e espiritual, através deste ritual altamente sacralizado. Em *Ice and Fire*, as únicas menções a cerimónias de investidura são as de Davos Seaworth e Bronn (Martin, *Storm* 54). Estas escolhas são algo peculiares, uma vez que Davos foi um contrabandista, condição essa lembrada pelo facto de trazer sempre consigo, numa bolsa, os três dedos que Stannis lhe amputou para se lembrar da justiça do rei, e Bronn, um mercenário. Deste modo, a sua ascensão ao título de cavaleiro parodia, até certo ponto, o retrato do código de cavalaria. Esta representação acaba por alargar este conceito, estendendo-o a um maior leque de personagens de vários estratos sociais e com antecedentes mais obscuros e menos nobres, mas que sobem na esfera social e conseguem obter títulos que estão, tradicionalmente, reservados aos membros da nobreza (Jamison 17). Este aspecto também acaba por permitir que Martin recompense homens que merecem ser cavaleiros, que demonstram nobreza de carácter nos seus actos, ainda que possam ser moralmente dúbios, mas que, de alguma forma, contribuem para um bem maior, criticando aqueles que conseguem o título de cavaleiro somente por serem de famílias nobres.

De facto, a partir do século XII, a cavalaria está associada à nobreza, uma vez que os cavaleiros são de nascimento nobre, normalmente filhos de grandes senhores feudais. De acordo com Maurice Keen, as armas eram consideradas insígnias familiares às quais os homens tinham direito por via da sua linhagem e não por serem armados cavaleiros (143). Neste sentido, começa a haver uma ênfase mais acentuada na importância da linhagem nobre de um cavaleiro, que adquire uma preponderância maior no direito de pertencer à cavalaria. Keen salienta, também, o facto de que, durante o século XIII, cada

vez menos homens se disponibilizavam para pertencer às ordens de cavalaria e, por isso, o relevo passou a estar na questão da linhagem: “Knighthood, it appears, was beginning to lose its significance as the common tie binding together higher and lower among the aristocracy, to be placed as such by a shared consciousness of noble descent and a common right to the hereditary insignia of nobility, armorial bearings” (144). Assim, o cavaleiro passa a ser exclusivamente um homem de nascimento nobre, ainda que, a partir do século XIII, passe a existir uma ambiguidade em relação à palavra “cavalaria”. Neste sentido, o termo passa a denominar aqueles que, através de uma cerimónia de investidura, foram armados cavaleiros, mas também aqueles cujos nascimentos nobres os ligavam a um certo estilo de vida, à detenção de grandes propriedades e a determinadas obrigações, mas que podiam não ser, necessariamente, cavaleiros (Keen 145). Deste modo, o estatuto de nobre acaba por providenciar uma forma de entrar no mundo cavaleiresco e passa a substituir as cerimónias de investidura cada vez mais em desuso. Consequentemente, a cavalaria adquire grande importância na vida da sociedade nobre medieval, uma vez que é através dela que os nobres vêem perpetuados os seus direitos e os seus estatutos. Este aspecto encontra-se ligado aos direitos de primogenitura, introduzidos em Inglaterra durante o reinado de Henrique II, que permitem a herança de toda a riqueza de uma família pelo primeiro filho homem, de forma a manter o estatuto da linhagem familiar. A linhagem e a primogenitura são integrais para o mundo nobre e para os cavaleiros, uma vez que, para Jamison: “[...] [P]roper bloodline is manifested in the outstanding physical appearance and impeccable behavior that set the nobility above and apart” (62). Desta forma, a cavalaria passa a ser uma instituição ainda mais elitista por via da linhagem nobre, aspecto que é reforçado no romance medieval, uma vez que estas obras se destinavam a ser lidas pelos membros da nobreza, mas também porque todos os cavaleiros dos romances são de nascimento nobre, mesmo que esse facto lhes seja desconhecido.⁷²

É interessante, ainda, verificar que existe um grupo de guerreiros que não são considerados cavaleiros, mas cujos ideais e funções se assemelham aos da cavalaria: a Patrulha da Noite. Estes dedicam as suas vidas à protecção de Westeros relativamente à ameaça que se situa a norte da Muralha de Gelo. São eles os defensores do mundo civilizado, ainda que se situem à margem da sociedade dos Sete Reinos, uma vez que

⁷² Esta característica dá origem ao motivo literário do Belo Desconhecido (“Le Bel Inconnu” ou “Fair Unknown”), um jovem que desconhece a sua ascendência nobre e que é educado fora da esfera social da corte. Este motivo está presente na literatura arturiana medieval nas personagens de Gareth, sobrinho de Artur e irmão de Gawain, e Perceval, cujo pai fora cavaleiro também.

aqueles que “vestem o negro” não são respeitados pela restante população, o que poderá apontar, talvez, para um declínio das ordens de cavalaria, à semelhança do que terá acontecido com o prestígio dos cavaleiros Templários e Hospitalários durante os séculos XIV e XV (Muhlberger 53). De facto, os homens que constituem a Patrulha da Noite são aqueles que cometeram crimes, filhos ilegítimos e proscritos, que não têm para onde ir, embora aquando da criação da ordem, tenham sido vistos como honrados e o seu dever encarado como altruísta, dirigido para o bem do reino. É o comandante Mormont que descreve os deveres dos homens da Patrulha da seguinte forma: “A man of the Night’s Watch lives his life for the realm. Not for a king, nor a lord, nor the honor of this house or that house, neither for gold nor glory nor a woman’s love, but for the *realm*, and all the people in it” (Martin, *Thrones* 516). Neste sentido, é interessante verificar que este grupo de cavaleiros não deve almejar a nenhum dos valores ligados aos ideais de cavalaria, como a glória pessoal, o amor de uma dama da corte, a defesa de uma casa nobre, mas sim sacrificar a vida em prol do reino. Talvez a Patrulha da Noite tenha sido concebida por Martin como forma de demonstrar, na prática e nos seus ideais, aquilo que um cavaleiro deveria, de facto, ser, quais os valores que, realmente, importam. Curiosamente, o único ritual que evoca a cerimónia de investidura medieval e que é descrito em *Ice and Fire* ocorre quando os recrutas se encontram prontos para vestir o negro e ingressar na Patrulha da Noite. Aí, os votos são ditos num septo ou perto de uma Árvore Coração, símbolo espiritual ligado aos Deuses Antigos:

Hear my words, and bear witness to my vow [...]. Night gathers, and now my watch begins. It shall not end until my death. I shall take no wife, hold no lands, father no children. I shall wear no crowns and win no glory. I shall live and die at my post. I am the sword in the darkness. I am the watcher on the walls. I am the fire that burns against the cold, the light that brings the dawn, the horn that wakes the sleepers, the shield that guards the realms of men. I pledge my life and honor to the Night’s Watch, for this night and all the nights to come. (Martin, *Thrones* 522).

Martin cria, então, um mundo no qual reflecte sobre os vários constrangimentos da cavalaria. Desta forma, o autor mostra que o mesmo código de cavalaria que pretende moldar o cavaleiro perfeito pode fazer com que os cavaleiros perfeitos não existam. No entanto, Martin deixa alguma esperança de que pode haver algumas personagens dispostas a fazerem o seu melhor para aderir a esse código. Em *Ice and Fire*, os verdadeiros cavaleiros, na acepção moral da palavra, quer sejam de nascimento nobre ou não, são aqueles que tentam viver de acordo com esse código apesar de todas as suas

ambiguidades. Neste sentido, para Jamison: “[...] Westeros is an unpredictable place because the medieval chivalric ethos that undergirds it is an ambiguous and fluid concept, an impossible deal” (24). Estas ambiguidades e este carácter fluido da cavalaria revelam-se, em particular e de forma diferente, em três personagens: Brienne de Tarth, Sansa Stark e Jaime Lannister.

Brienne personifica os ideais de cavalaria que todos os outros cavaleiros homens não conseguem alcançar. Nas palavras de Tasker e Steenberg: “[She] embodies many legacies of medievalism that have shaped the fantasy genre and the nostalgic view of the past framed by codes of chivalry and ideals of courtly love and honorable war” (175). Desta forma, Brienne também representa o sentimento de nostalgia típico do Medievalismo e que perpetua um determinado tipo de representação da figura do cavaleiro que se tornou estereotipado, baseado em quimeras e não na realidade medieval. De facto, os princípios expressos nos romances medievais e a realidade da cavalaria eram bastante diferentes e tinham pouco em comum, havendo uma distinção entre os factos históricos e o espaço ficcional do romance. Os cavaleiros não partiam em aventuras para defender os mais fracos e para obter o favor e o amor de uma dama. Pelo contrário, eram guerreiros que viviam uma vida de violência e eram frequentemente analfabetos e de modos grosseiros (Cameron 188). É esta dicotomia e a dificuldade de combinar ambos os aspectos numa só pessoa, o cavaleiro, que Martin tenta representar no seu trabalho, principalmente através de Brienne e de Jaime.

Os cavaleiros de *Ice and Fire* tendem a demonstrar o seu poder através da violência, sem terem qualquer tipo de consideração pelos seus votos e pelos ideais de cavalaria, que parecem completamente esquecidos. Consequentemente, o foco de Martin está em mostrar o cavaleiro puramente como guerreiro, enquanto os ideais de cavalaria parecem ser acessórios. Os cavaleiros de Westeros são personagens violentas, aspecto que vai ao encontro das várias afirmações do autor em tentar representar uma Idade Média mais realista na sua obra. Assim, em nome da autenticidade, Martin descreve os seus cavaleiros enquanto homens agressivos que deveriam obedecer a um código de conduta, mas que o ignoram, representando um contraste entre o idealismo e uma realidade implacável (Hackney 132). De facto, em Westeros, os valores da cavalaria acabam por apresentar um aspecto muito particular inerente à vida de um cavaleiro, o aspecto da cortesia, algo que surge com maior ênfase nos romances e nas canções e que dificilmente é praticável. Assim, para Steven Muhlberger: “[...] [C]hivalry may be admirable in a way

but is actually impractical, especially if it sacrifices an advantage in wartime for the sake of fair play or ‘decent behavior’” (51).

Ainda assim, Martin cria Brienne que representa o cavaleiro ideal, contrastando com outros cavaleiros, em especial Jaime Lannister com quem ela mais interage. Brienne é uma mulher cavaleiro e isso, por si só, rompe com a norma. Ela é alta, de porte atlético, forte, com os dentes tortos e um nariz partido, sempre caracterizada por outras personagens como sendo uma mulher feia, aparência que suscita pena até em Catelyn quando a vê pela primeira vez (Martin, *Kings* 344). Todos os homens a encaram como uma ameaça, uma vez que ela é uma mulher que desempenha um papel masculino e porque ela parece ser mais forte do que qualquer homem com quem se depara. Além disso, demonstra todas as características que um cavaleiro devia possuir: lealdade, cortesia e bravura. Assim, Brienne é uma mulher sem qualquer traço de feminilidade, que escolhe, de forma deliberada, negar esses mesmos traços e isso é visto como subversivo. Consequentemente, Brienne nega a sua condição feminina e raramente é vista na companhia de mulheres, tal como refere Carroll:

[...] Martin places Brienne outside the company of women, whom he portrays as elitist and superficial, with a tendency to judge other women by their looks alone; Brienne has no worth as a woman because she is not beautiful, and therefore neither decorative nor a sexual object. She finds herself so unsuited to the realm of women that she enters the realm of men [...]. (“You Ought” 255)

No entanto, embora Brienne negue os seus traços femininos, ela não deixa de ser generosa, cortês, modesta e até ingênua, no sentido em que ainda acredita numa Era Dourada da cavalaria, como nas histórias que lhe foram contadas quando era nova. Esta sua ingenuidade é notada, primeiro, por Catelyn, ao afirmar: “There is a sweet innocence about you, child” (Martin, *Kings* 786). Neste sentido, Brienne possuiu uma noção idealizada e romantizada da cavalaria, ainda que tenha sido treinada como guerreira, um aspecto realçado por Ser Goodwin, o seu mestre de armas, quando lhe diz: “You have a man’s strength in your arms, [...] but your heart is as soft as any maid’s. It is one thing to train in the yard with a blunted sword in hand, and another to drive a foot of sharpened steel into a man’s gut and see the light go out of his eyes” (Martin, *Feast* 411). Esta dualidade em Brienne, a sua força física e treino, bem como o seu coração bondoso, é o que, provavelmente, faz com que Catelyn Stark a leve a sério enquanto mulher cavaleiro, confiando nela a ponto de a aceitar ao seu serviço (Martin, *Kings* 562-63) e, posteriormente, confiar nela a tarefa de levar Jaime Lannister até King’s Landing em

troca das suas filhas (Martin, *Kings* 799). Assim, todos os elementos tradicionais do heroísmo medieval complicam-se com Brienne: “[...] Brienne is a woman who tries to live up to more masculine ideals of knighthood while also following her own moral code of heroism, one that challenges the prejudices of those around her” (Cameron 194).

O idealismo de Brienne será posto à prova várias vezes, especialmente quando contrasta com Jaime Lannister, um cavaleiro que ela despreza por ter quebrado os seus votos, algo de extrema importância para Brienne. As interações entre ambos acabam por ser benéficas para os dois, já que aprendem um com o outro e se tornam melhores seres humanos. Jaime, por exemplo, ridiculariza Brienne pela sua lealdade cega e pela sua obsessão em fazer tudo de forma cavaleiresca. No entanto, a sua própria relação problemática com a cavalaria e os seus ideais torna-o mais empático ao lidar com ela. Para Cameron: “[...] this stands as the strongest example of his ability to see Brienne as a true hero and respect her for her qualities” (Cameron 196). Além do mais, o facto de Brienne se equiparar e, talvez, até ser melhor do que Jaime numa luta com espadas faz com que ele a respeite mais, ainda que ele não o admita porque ela é, no fim de contas, uma mulher.

O olhar ingénuo de Brienne está patente, por exemplo, ao demonstrar aversão quando Jaime, Ser Cleos e ela própria passam por um um carvalho cheio de mulheres enforcadas. Brienne afirma: “This was not chivalrously done. [...] No true knight would condone such wanton butcher” (Martin, *Storm* 25). Esta afirmação demonstra que a visão de Brienne é condicionada pelas histórias de cavaleiros galantes e perfeitos, tal como acontece nos romances de cavalaria medievais, e que todas as acções que não espelhem esses relatos são condenáveis e indignas, demonstrando uma visão redutora e irrealista do mundo. No entanto, Jaime afirma: “True knights see worse every time they ride for war, wench. [...] And *do* worse, yes” (Martin, *Storm* 25)⁷³, demonstrando, assim, que a realidade é mais dura do que a ficção, mensagem semelhante à que Martin tenta passar aos seus leitores. Assim, esta interacção oferece dois tipos de concepções do que significa ser, verdadeiramente, um cavaleiro: para Brienne, é viver de acordo com os ideais de cavalaria; para Jaime, é fazer aquilo que um cavaleiro deve fazer enquanto guerreiro. Há, então, um conflito entre o que é real e o que é ideal, e a interacção entre os dois mostra que combinar ambos é praticamente impossível. No entanto, o idealismo de Brienne afecta Jaime ao ponto de este mudar a sua forma de pensar em alguns momentos. Por

⁷³ Ênfase no original.

exemplo, depois de Jaime ter sido libertado pelos Bolton, este volta atrás para salvar Brienne do Fosso do Urso em Harrenhall. Quando ela lhe pergunta porque é que ele o fez, Jaime responde: “I dreamed of you” (Martin, *Storm* 619). Jaime, um cavaleiro desonrado e caído em desgraça, encontra redenção ao executar feitos nobres e heróicos como este, quando salva uma “donzela em apuros”, demonstrando que, apesar de o ser humano poder ser corrompido pelo Mal, também pode ser redimido através de boas acções. Assim, ambos crescem um com o outro: Jaime começa a ter uma visão da cavalaria diferente, tal como Brienne, sendo que ela começa a aperceber-se de que nada é assim tão simples, nem sequer o Bem e o Mal. Assim, em relação a Jaime: “[T]he man who is most infamous for having broken his word decides to keep his word to Brienne, for he has learned from her something valuable about what it means to be a true knight” (Cameron 197). Por isso, mesmo que as atitudes e as palavras de Brienne revelem uma certa ingenuidade, ainda assim ensinam os outros que se encontram com ela a serem melhores.

Quando Jaime e Brienne chegam a King’s Landing, ambos se encontram mudados e a lealdade dela é transferida para ele, depois de descobrir que Catelyn morreu. A partir daí, Jaime envia Brienne para encontrar e salvar Sansa Stark, selando o seu contrato com a dádiva de um símbolo poderoso de identidade e estatuto social para um cavaleiro: uma espada. Jaime oferece a Brienne a espada que lhe estava destinada a ele próprio, feita de aço valiriano e a partir da mesma lâmina da espada Gelo, a espada de Eddard Stark. Jaime pede a Brienne que lhe chame Cumpridora de Promessas (Oathkeeper), lembrando-a constantemente do juramento que fez a Catelyn de encontrar a filha Sansa. Esta dádiva demonstra o respeito que Jaime tem por Brienne, bem como a crença nas suas capacidades em alcançar os seus objectivos, vendo-a como merecedora ao ponto de lhe conferir um objecto tão valioso como uma espada. Além do mais, este aspecto lembra Brienne de que todos os outros cavaleiros com notoriedade tinham espadas com nomes e, ao mesmo tempo, lembra-a de que, apesar de tudo, ela continua a não pertencer a essa categoria: “It was a sword fit for a hero. [...] Each man bore a famous sword, and surely Oathkeeper belonged in their company, even if she herself did not” (Martin, *Crows* 99).

Assim, Brienne desempenha várias funções na história, incorporando os ideais de cavalaria de uma forma nostálgica, actuando como contraste relativamente a todos os outros cavaleiros que encontra e que não acreditam nesses mesmos ideais, tal como acontece com Ned Stark que funciona como modelo de comparação em relação a todos aqueles que não são honrados e correctos. Este facto torna-se mais evidente uma vez que

ela é caracterizada por outras personagens, nomeadamente Jaime e Catelyn, ganhando capítulos sob o seu ponto de vista somente a partir do quarto livro, *A Feast for Crows*, depois de partir de King's Landing. Isto acontece para enfatizar o impacto que a sua figura causa noutras personagens e para realçar o efeito que Brienne tem nelas e nas suas visões sobre a cavalaria e os seus ideais, sobre o papel da mulher numa sociedade patriarcal, mas também sobre a forma como estas personagens a vêem enquanto cavaleira. É o caso de Jaime, um homem com uma visão desencantada da cavalaria que procura redenção, mas que se revela cínico quando confrontado com a figura romantizada de Brienne. A esse respeito, para Tasker e Steenberg: “[...] [B]oth Brienne and Jaime function as the screen onto which the knight projects his ideals: to Brienne, Jaime Lannister is a beautifully tragic man in the process of redeeming his honor; and to Jaime, Brienne becomes an ideal of knighthood uncorrupted by the greed of his family's ambitions” (180). Desta forma, ambos têm impacto um no outro e Brienne emerge como a mulher cavaleiro que não duvida dos valores em que acredita e que não permite que os outros a corrompam moralmente. Ainda assim, ela torna-se mais tolerante, especialmente depois de lidar com Jaime que ela começa a ver, também, de forma diferente. Assim, para Hackney: “[...] though she is mocked, insulted, betrayed, rejected, and assaulted, she displays perhaps the truest heart in all of Westeros” (140).

Deste modo, Brienne é a prova do quão difícil é combinar o prático com o ideológico.⁷⁴ Enquanto ela tenta encontrar o seu lugar como mulher guerreira, como cavaleira forte e habilidosa que é, mesmo sendo mulher, também tenta incorporar os ideais de cavalaria na sua vida e nas suas acções que visam a perfeição humana, algo que é impossível de alcançar. Ela é uma personagem que mostra este conflito entre o real e o ideal e o quão difícil é viver segundo todos os votos, principalmente quando o mundo repetidamente lhe dá razões para os quebrar. Como ela acaba por aprender: “[...] words were easy. Deeds were hard” (Martin, *Feast* 81). No entanto, Brienne mantém-se fiel aos princípios em que acredita, tenta sempre fazer aquilo que é correcto e, por tudo isso, talvez

⁷⁴ É curioso perceber que é possível estabelecer uma relação entre Brienne de Tarth e Joana d'Arc, até a nível da semelhança fonética entre os seus nomes, ainda que as semelhanças entre ambas se resumam ao facto de serem as duas mulheres cavaleiras. Afinal, Joana vinha de uma família pobre, as suas motivações eram de ordem religiosa e o seu estatuto enquanto guerreira foi legitimado por Carlos VII de França, aspecto que levou Joana a liderar o seu exército com sucesso na Batalha de Orleães (1429 – 1429). Já Brienne é uma mulher de nascimento nobre, solitária e que presta juramentos de lealdade a personagens diferentes que ela considera honrosas e, a certa altura, vagueia sozinha com o seu escudeiro Podrick. Tendo este facto em conta, é possível considerar Brienne uma personagem semelhante a Dom Quixote, uma vez que ambos, influenciados pelos romances de cavalaria que leram, procuram viver sem comprometer os seus valores, revelando as suas personalidades idealistas, e ambos vivem amores não correspondidos: Dom Quixote vive apaixonado por Dulcineia, enquanto Brienne ama Renly Baratheon, o seu rei Baratheon.

seja a única personagem que verdadeiramente incorpora os valores da cavalaria e vive de acordo com eles em Westeros.

A visão idealizada da cavalaria tão bem incorporada por Brienne, também se revela em Sansa Stark. Sansa é uma menina ingênua que foi criada com as histórias e canções de cavaleiros corajosos e galantes, tal como acontece com Brienne e Jaime. Cresce, assim, com uma visão romantizada da figura do cavaleiro enquanto modelo perfeito de comportamento na sociedade feudal de Westeros, acreditando que o mundo real é igual ao mundo dessas mesmas histórias e canções. É possível, então, equiparar Sansa à figura da donzela em apuros que está sempre à espera que um cavaleiro galante a venha salvar. Neste sentido, Ned e Sansa parecem ser duas faces da mesma moeda, uma vez que permitem a Martin questionar a importância do romance na forma como as suas personagens são confrontadas com os vários aspectos das suas vidas. Ambas as personagens podem ser lidas, então, de forma alegórica, de acordo com Fowler: “Ned Stark serves as the medieval romance hero and Sansa as the lady in need of a valiant knight to rescue her. Together, they represent Romance, or the romance genre, that is interrogated by postmodern irony [...]” (78).

O facto de os Stark viverem em relativo isolamento em Winterfell, uma paisagem de certa forma idílica, tanto em termos físicos como psicológicos, permitiu que Sansa e Ned alimentassem a ideia de que todos os cavaleiros são honrados, materializando, nas suas mentes, as canções e histórias de cavaleiros e do amor pelas suas damas. Winterfell torna-se, então, o último reduto das ideias ligadas aos ideais de cortesia do romance medieval, onde a figura do cavaleiro e os valores que lhe são associados, como a honra, a lealdade e a generosidade, permanecem inalterados e são, por isso, idealizados pelas personagens que aí vivem. A honra é, aliás, o aspecto mais importante na vida de Ned, sendo invocada várias vezes pelo mesmo, tornando-se numa espécie de barómetro para aquilo que está certo ou errado para ele. A honra é, de resto, considerada a grande virtude de um cavaleiro: “[...] the cardinal virtue of the ‘true knight’, and which is the ideal to which Ned most closely adheres and that Sansa holds as the paragon of true knighthood against which she measures all others: honor” (Fowler 76). Ned, ao representar o herói do romance e por aderir tanto a este valor da honra, torna-se numa das razões pelas quais Sansa se liga de forma tão profunda ao romance. Para além de viver de acordo com os ideais de cavalaria, Ned representa também a inocência do romance ao aderir de forma tão cega a um princípio há já muito esquecido pela corte de King’s Landing que vive num clima político onde se alcança o poder através de meios mais expeditos (Fowler 84).

Apesar de tudo, Ned revela uma maior consciência da realidade política, da guerra e do potencial do poder para corromper. Existe, no entanto, uma inocência auto-imposta que advém do facto de Ned viver, de certa forma, no passado evocado por Winterfell, podendo essa inocência ser encarada como uma forma de permanecer isolado de todo o cenário político traiçoeiro de Westeros. Este exílio auto-imposto por Ned é, aliás, notado por Robert quando convida Ned para o cargo de Mão do Rei e é uma das razões pelas quais Robert o quer nesse cargo: “I want you at my side again, Ned. I want you down in King’s Landing, not up here at the end of the world where you are no damned use to anybody” (Martin, *Thrones* 47). Esta passagem ilustra a confiança que Robert deposita em Ned ao pedir-lhe que traga a sua honestidade e confiança de forma a poder devolver esses mesmos valores a uma corte corrupta, na esperança de recuperar algum desse idealismo para King’s Landing (Fowler 87).

Também Fowler aponta para a importância de Winterfell como bastião de um passado romântico ligado à natureza, aos Deuses Antigos, aos Primeiros Homens e às Crianças da Floresta:

Winterfell’s connection to all that is ‘old’ and past establishes also its likeness to the ‘old’ genre or mode of storytelling, which, at the close of *A Game of Thrones* and throughout much of the series has lost its effectiveness, its appeal, and its sense of purpose. Its innocence is insufficient to the needs of King’s Landing, and, seemingly, to the twentieth- and twenty-first century sensibilities. (86)

Esta ideia é reforçada num momento inicial da narrativa quando Ned e Robert Baratheon visitam as criptas de Winterfell e onde Ned sente uma espécie de presságio antes de ir para King’s Landing enquanto Mão do Rei:

For a moment Eddard Stark was filled with a terrible sense of foreboding. This was his place, here in the north. He looked at the stone figures all around them, breathed deep in the chill silence of the crypt. He could feel the eyes of the dead. They were all listening, he knew. And winter was coming” (Martin, *Thrones* 48).

Esta visita às criptas atesta a adesão de Winterfell a um código de honra nobre através do respeito e da homenagem prestada aos Stark que já partiram e às histórias que perpetuam os seus nomes. Além do mais, a estátua de Lyanna Stark demonstra mais uma ligação ao romance medieval ao ser o objecto do *fin’amors* de Robert Baratheon. Assim, os fantasmas de Winterfell reforçam a ligação a um passado romântico onde as histórias dos antepassados dos Stark marcam a inocência ficcional do Norte. No entanto, esta atitude

perante o passado serve como alerta, como um indicador de que a realidade vivida em Winterfell não se adequa ao presente irónico da saga, vivida no restante território de Westeros, em particular em King's Landing para onde se dirige parte da família dos Stark (Fowler 85-86).

O facto de Sansa ir também para King's Landing, juntamente com Ned, vai levar Martin a condenar estas duas visões idealizadas da realidade de formas diferentes: Ned acaba por ser morto, condenado injustamente por traição ao reino, o que destrói as crenças de Sansa que se vê confrontada com as suas próprias ilusões, vindo, assim a sofrer, até se aperceber que a realidade não é como nas canções e histórias contadas pela Velha Nan. De facto, a linha narrativa de Sansa apresenta o romance como algo superficial e delicado, sem conteúdo sério, e é devido a estes aspectos que Sansa vê o mundo da corte de forma romaneada, abraçando de bom grado e de forma fervorosa o seu papel de dama da corte e futura rainha de Westeros (Carroll, *Medievalism* 41).

Estes aspectos são visíveis de várias formas aquando da caracterização de Sansa. Em primeiro lugar, ela é descrita em grande parte por contraste com a sua irmã Arya, uma maria-rapaz, algo que realça o perfil mais recatado e tradicionalmente feminino de Sansa que tenta sempre agradar à sua mãe, Catelyn, mas também à rainha Cersei. Sansa recusa interagir com pessoas abaixo do seu estatuto social, ao contrário de Arya, e o contraste entre as duas irmãs leva Sansa a acreditar que a presença de Arya estraga a sua visão idealizada do mundo e a sua tentativa de ter um comportamento adequado num ambiente social, uma vez que a irmã recusa conformar-se com as normas sociais estabelecidas para as mulheres. Sansa afirma, a certa altura: “She tries to spoil everything, Father, she can't stand for anything to be beautiful or nice or splendid” (Martin, *Thrones* 477). Assim, Sansa torna-se na figura da donzela frágil, sentimental e idealista. Consequentemente, esta visão faz com que Sansa julgue as pessoas erradamente, baseando-se na associação da beleza física à perfeição de carácter perpetuada pelas histórias que lê e que lhe são contadas, tal como acontece nos romances medievais e no revivalismo medieval do século XIX, em que a beleza está associada à perfeição de carácter. Este aspecto é demonstrado, num primeiro momento, quando ela conhece o príncipe Joffrey Baratheon ainda em Winterfell, pelo qual imediatamente se apaixona: “Just thinking it made her feel a strange fluttering inside even though they were not to marry for years and years. Sansa did not really *know* Joffrey yet, but she was already in love with him. He was all she ever dreamt her prince should be, tall and handsome and strong, with hair like gold” (Martin, *Thrones*

140).⁷⁵ Este julgamento de carácter baseado na beleza, simpatia e esplendor será o infortúnio de Sansa e é a forma de Martin jogar com a ideia tradicional de que a beleza exterior reflecte a bondade interior, bem como a ideia de que alguém de nascimento nobre é dotado de beleza e carácter. Este aspecto está, ainda, patente quando Sansa se sente fascinada por Ser Loras Tyrell, o Cavaleiro das Flores, que distribui rosas às donzelas antes do torneio da Mão, em King's Landing:

When the Knight of Flowers had spoken up, she'd been sure she was about to see one of Old Nan's stories come to life. Ser Gregor was the monster and Ser Loras the true hero who would slay him. He even looked a true hero, so slim and beautiful, with golden roses around his slender waist and his rich brown hair tumbling down into his eyes. (Martin, *Thrones*, 472-473)

Esta caracterização de Loras como o verdadeiro herói devido à sua beldade em contraste com a monstruosidade de Ser Gregor, o vilão, demonstra o quão condicionada é a visão de Sansa quanto aos que a rodeiam. Esta idealização de Sansa não passa despercebida a Petyr Baelish quando, nesse mesmo torneio, lhe diz: “[...] life is not a song, sweetling. You may learn that one day to your sorrow” (Martin, *Thrones* 473). De facto, esta afirmação de Petyr acaba por servir de presságio a todas as situações violentas com as quais Sansa se irá defrontar e que a irão fazer pensar de forma mais profunda sobre a sociedade em que vive e os homens que nela habitam. No entanto, não é só Baelish que a chama a atenção para a sua idealização e deslumbramento excessivos quanto à vida na corte. Também Sandor Clegane lhe diz qual a função real dos cavaleiros: “What do you think a knight is *for*, girl? You think it's all taking favors from ladies and looking fine in gold plate? Knights are *for killing*” (Martin, *Kings* 756).⁷⁶ Nesta interacção entre ambos, destacam-se as palavras realçadas a itálico pelo próprio autor como indicadores óbvios daquilo que Sandor afirma ser a função do cavaleiro: “[...] *for* [...] *killing*”. Ainda assim, apesar dos avisos de Sandor e de Baelish, Sansa continua a acreditar que os cavaleiros e os membros da nobreza são inerentemente melhores e mais honrados do que a restante população. Sansa não vê, aliás, Sandor como um verdadeiro cavaleiro e, por isso, descarta a sua afirmação por não lhe atribuir valor. No entanto, é curioso verificar que Sansa desenvolve uma relação peculiar com Sandor Clegane. Este, apesar das palavras duras e bruscas, acaba por tratá-la de forma gentil, agindo como seu protector. Neste sentido,

⁷⁵ Ênfase no original.

⁷⁶ Ênfase no original.

Sandor torna-se, talvez, aos olhos de Sansa, aquele que mais demonstra generosidade para com ela, protegendo-a mais do que a qualquer outra personagem.

Assim, Sansa vai-se desiludindo, de forma progressiva, com a personalidade violenta e abusiva de Joffrey, bem como com os cavaleiros da Guarda Real que estão no extremo oposto daquilo que deveriam representar. Martin caracteriza, aliás, praticamente todos os seus cavaleiros como personagens que exercem o seu poder através da força e da violência, como homens sem remorsos e que não cumprem os seus juramentos, subvertendo as representações tradicionais dos cavaleiros e da instituição da cavalaria. Isto é visível quando Joffrey ordena que a Guarda Real agrida Sansa na Sala do Trono, algo que não se torna mais violento quando Tyrion intervém em sua defesa (Martin, *Kings* 487-89). Para Carroll, as sucessivas agressões a Sansa têm o propósito de a trazer das narrativas do romance para o mundo real que pouco ou nada tem a ver com essas mesmas histórias: “These beatings drive home to Sansa that chivalry is a myth and an illusion, and that she cannot expect others to behave like her heroes in stories and songs. She is forced to reconsider her beliefs about knighthood [...]. The only people who stepped in were Dontos [...], Sandor Clegane [...] and Tyrion [...]” (*Medievalism* 43). Sansa acaba, inclusive, por chegar à conclusão de quem nem os membros da Guarda Real são cavaleiros “verdadeiros”. Assim, com a progressão da narrativa, a prioridade de Sansa passa a ser a sua própria sobrevivência, ainda que, nos momentos iniciais, o seu sonho de se tornar esposa de Joffrey e rainha de Westeros correspondesse aos ideais de amor cortês. Afinal: “As a fair lady at court, it is her romance obligation to become the wife of a handsome and powerful nobleman” (Fowler 83).

Martin critica, assim, a visão idealizada do imaginário do leitor em relação à figura do cavaleiro difundida pela literatura desde o romance medieval e que se tem perpetuado ao longo dos séculos. Tal como acontece com Sansa, a perspectiva do leitor dos séculos XX e XXI em relação à cavalaria corresponde àquela disseminada não só pelos romances medievais, mas também pelas suas recriações através dos romances históricos que perpetuaram o ideal do homem perfeito na figura do cavaleiro. Para Carroll: “Knights such as these and Gregor Clegane reflect Martin’s belief that medieval knights were never the paragons of virtue and honor that medievalist and neomedieval fantasy makes them out to be [...]” (*Medievalism* 43). Este aspecto coaduna-se, também, com a perda do fascínio pelo romance de cavalaria no fim da Idade Média e com a sua revisitação, durante o século XIX, como já foi referido anteriormente. Nas palavras de Barber: “Just as chivalry had begun to lose its place in the real world, so it began to be a relic of the literary

past” (Barber 99). A progressiva desilusão de Sansa é notável em algumas situações mais marcantes da sua vida. Após a execução de Ned, por exemplo, Sansa afirma: “*There are no heroes. [...] In life, the monsters win*” (Martin, *Thrones* 746).⁷⁷ Já depois de sair de King’s Landing, após a morte de Joffrey, Sansa pensa para si própria: “*My skin has turned to porcelain, to ivory, to steel*” (Martin, *Storm* 833).⁷⁸ Desta forma, o leitor consegue perceber uma alteração no sistema de valores de Sansa à medida que vai sofrendo na pele a desilusão com o mundo das canções que não encontra nenhum equivalente em Westeros.

Esta desilusão com os ideais de cavalaria está bem patente na figura de Jaime Lannister. A primeira vez que ele surge na narrativa é caracterizado como sendo extremamente belo, alto, com cabelo dourado, com a aparência tão comumente associada a um cavaleiro. No entanto, a par desta beleza, Jaime é conhecido também como “Regicida” por ter morto o rei que jurou prometer, Aerys Targaryen, o Rei Louco. Por causa desta quebra dos seus votos, a reputação de Jaime fica para sempre manchada, sendo visto com desconfiança por todos aqueles que o rodeiam e Eddard Stark avisa Robert Baratheon disso mesmo: “[h]e swore a vow to protect his king’s life with his own. Then he opened that king’s throat with a sword” (Martin, *Thrones* 115). Antes deste momento, o leitor fica a saber do carácter duvidoso e cruel de Jaime quando Bran Stark descobre a relação incestuosa entre Jaime e Cersei, fazendo com que o cavaleiro empurre Bran da torre, paralisando-o para sempre (Martin, *Thrones* 85). A aparência majestosa de Jaime contrasta, ainda, com a aparência desleixada de Robert, algo que não passa despercebido a Jon Snow quando se encontram em Winterfell. A respeito do rei, Jon descreve-o da seguinte forma: “The king was a great disappointment to Jon. His father had talked of him often: the peerless Robert Baratheon, demon of the Trident, the fiercest warrior of the realm, a giant among princes. Jon saw only a fat man, red-faced under his beard, sweating through his silks. He walked like a man half in his cups” (Martin, *Thrones* 50). Robert revela-se, assim, uma desilusão para Jon que esperava uma figura fisicamente mais imponente e carismática, com uma aura de poder que o rei não tem. No entanto, parece que Jaime é a antítese de Robert, possuindo uma aura de realeza que falta ao rei: “Ser Jaime Lannister [...] tall and golden, with flashing green eyes and a smile that cut like a knife. He wore crimson silk, high black boots, a black satin cloak. [...] Jon found it hard to look away from him. *This is what a king should look like [...]*” (Martin, *Thrones*

⁷⁷ Ênfase no original.

⁷⁸ Ênfase no original.

51).⁷⁹ É possível verificar, assim, que a figura de Jaime corresponde ao ideal físico não só do cavaleiro perfeito, mas também da imagem sumptuosa que um rei deveria ter, ainda que, por baixo dessa imagem, esteja um homem capaz dos actos mais cruéis. Através de personagens fisicamente belos como Jaime, Cersei e Joffrey, Martin constrói a percepção do leitor de que a beleza pode corresponder aos actos mais impiedosos que um ser humano pode cometer.

Martin constrói a personagem de Jaime ao longo dos dois primeiros livros e deixa que o leitor crie a imagem de um homem cruel, egoísta, desleal e traidor para, em *A Storm of Swords*, deitar por terra essa imagem ao dedicar capítulos a Jaime, permitindo ao leitor conhecê-lo melhor. Esta técnica narrativa confere maior profundidade às personagens, permitindo ao autor criar determinadas expectativas para depois as destruir, mostrando, neste caso, que há mais do que um lado da história e que esses momentos fulcrais são feitos de decisões mais complexas do que aparentam. O leitor fica a saber, então, que Jaime matou Aerys para salvar a população de Westeros numa confissão que faz a Brienne (Martin, *Storm* 505-07). Este momento entre ambos revela, não só, que Jaime vê Brienne como igual a si mesmo e digna deste segredo, mas também que Jaime é um homem mais complexo do que, até então, aparentava ser. Afinal, Jaime acaba por trair a sua condição de cavaleiro da Guarda Real, quebrando o seu juramento de proteger o seu rei, para cometer um acto corajoso em prol do bem dos outros, sacrificando a sua própria reputação. Em relação aos seus votos, Jaime confessa a Catelyn Stark que os juramentos são mais complexos e contraditórios do que aparentam, sendo quase impossível para um homem obedecer a todos sem quebrar algum deles:

So many vows... they make you swear and swear. Defend the king. Obey the king. Keep his secrets. Do his bidding. Your life for his. But obey your father. Love your sister. Protect the innocent. Defend the weak. Respect the gods. Obey the laws. It's all too much. No matter what you do, you're forsaking one vow or the other. (Martin, *Kings* 796)

A sua prisão por parte de Robb Stark é um momento marcante para Jaime, mas, mais ainda, é o momento em que fica sem uma das mãos, a mão que usa para manejar a espada. Jaime é um cavaleiro cuja proeza com a espada era reconhecida, fazendo dele um dos melhores cavaleiros do reino. Aliados à sua proeza enquanto cavaleiro, também o estatuto social e a Casa a que pertence fazem Jaime sentir-se invencível e intocável. Este sentimento de impunidade é visível quando é capturado por Robb, mas também pelos

⁷⁹ Ênfase no original.

Bravos Companheiros, um grupo mercenário aliado a Roose Bolton. A certa altura, Vargo Hoat, um dos membros desse grupo, decide amputar a mão de Jaime, neutralizando completamente o melhor cavaleiro do reino de Westeros:

*They mean to scare me. The fool hopped on Jaime's back, giggling, as the Dothraki swaggered toward him. The goat wants me to piss my breeches and beg his mercy, but he'll never have that pleasure. He was a Lannister of Casterly Rock, Lord Commander of the Kingsguard, no sellsword would make him scream. Sunlight ran silver along the edge of the arakh as it came shivering down, almost too fast to see. And Jaime screamed. (Martin, Storm 297)*⁸⁰

A perda da mão faz com que Jaime caia numa espiral descendente, questionando a sua identidade e pondo em causa o seu estatuto, mas também o treino enquanto cavaleiro por parte de Dayne, o seu herói. A partir do momento em que Jaime é mutilado, ele liberta-se completamente da nostalgia de uma Era Dourada, questionando-se, inclusive, sobre os grandes cavaleiros que serviu ou com quem lutou: *"The world was simpler in those days, Jaime thought, and men as well as swords were made of finer steel. Or was it only that he had been fifteen?"* (Martin, Storm 916).⁸¹ Jaime associa a sua ingenuidade ao facto de ser demasiado novo e a perda da sua mão fá-lo questionar, também, a sua própria identidade: *"They took my sword hand. Was that all I was, a sword hand?"* (Martin, Storm 415).

Jaime acaba por tentar redimir as suas acções ao manter a promessa que fez a Catelyn de encontrar e enviar para Winterfell Sansa e Arya Stark. No entanto, uma vez que já não pode lutar, é a Brienne que confere essa tarefa, oferecendo-lhe uma espada que lhe estava destinada: a Cumpridora de Promessas (*Oathkeeper*). Esta espada, por ter sido feita a partir da mesma espada de Eddard Stark, adquire um significado maior aliado ao seu nome: Jaime, um cavaleiro caído em desgraça, procura a redenção através de uma mulher cavaleiro, Brienne, que pretende viver de acordo com os ideais de cavalaria, que se mantém fiel aos seus votos e que carrega consigo, agora, uma arma digna de um cavaleiro, cujo material advém da espada do pai de Sansa e Arya, e cujo nome a relembra da promessa feita à mãe de ambas. Mais ainda, Jaime prometera a Catelyn que nunca mais iria lutar contra os Stark ou os Tully, partindo de King's Landing para pôr fim ao cerco a Riverrun através da diplomacia em vez do uso da força e da violência. Ao longo da sua viagem, Jaime vai tentando impor algum sentido de justiça, acabando com alguns

⁸⁰ Ênfase no original.

⁸¹ Ênfase no original.

malfeitores que ainda andam pelo reino após a guerra civil. A certa altura, Jaime pensa para si próprio: “It felt good. This was justice. Make a habit of it, Lannister, and one day men might call you Goldenhand after all. Goldenhand the Just” (Martin, *Feast* 571). Para além de alterar a forma como resolve este tipo de situações, Jaime também tenta cortar relações com a irmã Cersei, ao queimar a carta que ela lhe envia pedida ajuda, quando é aprisionada pelo Alto Pardal, em King’s Landing (Martin, *Feast* 958). Estes actos revelam que Jaime está disposto a redimir-se e a tornar-se um homem melhor, libertando-se das amarras que fizeram dele o Regicida. Assim, Jaime tenta encontrar um equilíbrio entre a figura do cavaleiro ideal que comete actos louváveis, demonstrando generosidade, justiça e protecção para com os desamparados, e o mundo real que é mais duro do que qualquer história que possa ter ouvido. A evolução de Jaime talvez signifique que é possível que os cavaleiros se redimam dos seus actos cruéis, desde que haja uma conciliação entre as visões idealistas e realistas sobre a cavalaria. Desta forma, Martin assevera, mais uma vez, que não existem cavaleiros perfeitos, ainda que haja esperança para estes homens fazerem o bem. Jaime sofre uma degradação não só psicológica, ao entrar numa espiral descendente a partir do momento em que é capturado, mas também física, ao ser-lhe amputada a mão da espada. Estes elementos fazem com que ele deixe de ser a figura do cavaleiro belo, perfeito, até em termos físicos, sendo que as imperfeições físicas espelham os seus actos morais condenáveis. Assim, é dada uma nova oportunidade a Jaime de se libertar dos estereótipos que lhe são atribuídos enquanto Lannister e cavaleiro da Guarda Real, restrições essas que acabam por colocar uma pressão adicional aos cavaleiros que, não sendo perfeitos, estão já condenados a falhar.

Assim, com o tratamento desta questão heróica do cavaleiro que é destruída através de Sansa e Jaime, Martin insurge-se contra uma Fantasia escapista que repete os ideais medievalistas do período Vitoriano, para mostrar que Westeros não é uma Fantasia tradicional que perpetua os mesmos valores de um imaginário medieval, mas apresenta, em vez disso, uma Idade Média por natureza violenta e opressiva. Apesar de tudo, é possível afirmar que nem Sansa nem Jaime abdicam completamente dos seus valores, criando formas de conseguir viver de acordo com os seus próprios padrões e adaptando-se a uma sociedade que não corresponde à visão romantizada de outrora. De forma semelhante, estes mesmos ideais estão presentes em Brienne, subvertidos pelo facto de se encontrarem personificados numa mulher, levando o leitor a questionar-se sobre o papel de personagens femininas na sociedade de Westeros.

Deste modo, através destas personagens, Martin afirma que os romances medievais não reflectiam a realidade da Idade Média mais do que o Medievalismo Vitoriano o fazia. Os romances eram veículos de construção do código de cavalaria e da figura fantasiada do cavaleiro, ainda que tal não correspondesse à realidade. Portanto, Martin acaba por criticar a idealização da Idade Média através dos romances, tanto medievais como vitorianos, defendendo uma abordagem mais “realista”, destruindo e questionando pré-concepções do homem do século XXI sobre um passado que, de facto, não conhece.

3.3. As mulheres de Westeros

As figuras femininas com poder próprio na literatura de Fantasia são escassas e, a maior parte das vezes, relegadas para segundo plano, vistas como personagens secundárias que servem de acessório às personagens masculinas. Reproduzindo a estrutura dos romances de cavalaria medieval, as representações femininas tendem a encaixar numa de duas categorias: a donzela em apuros, frágil e que necessita de um herói que a salve, ou a vilã. Consequentemente, o olhar sobre estas personagens femininas encaixa também em duas categorias: as mulheres que possuem um papel mais passivo e permissivo acabam por ser louvadas, enquanto as mulheres com um papel mais activo, em especial no que toca à sua sexualidade, são demonizadas (Carroll *Medievalism* 62). Por outro lado, os homens são frequentemente representados como sendo fortes e corajosos, que partem à aventura para provar o seu valor. Assim, o género da Fantasia tem continuado a mesma estrutura dos romances medievais no que toca a este aspecto, perpetuando a ausência da mulher em papéis activos, positivos e decisivos em obras escritas, maioritariamente, por homens e focadas em personagens masculinas.⁸²

Mais recentemente, em finais do século XX e início do século XXI, esta tendência tem vindo a alterar-se e existem cada vez mais mulheres proeminentes e com poder, tanto na literatura como no cinema e na televisão, aspecto que estará, certamente, ligado também ao reconhecimento da importância do papel da mulher na sociedade e na cultura. Estas mulheres são, cada vez mais, audazes, destemidas e, muitas vezes, heroínas por

⁸² Apesar de Tolkien, em *The Lord of the Rings*, não dar um grande destaque a personagens femininas, ainda assim faz de Éowyn, uma mulher, a única figura capaz de matar o Rei Bruxo de Angmar, um Nazgûl, algo admirável no período em que o autor escreve. Os Nazgûl eram figuras espectrais que, outrora, foram homens que sucumbiram ao poder de Sauron. Enquanto espectros, permanecem ligados ao Anel, sendo apenas destruídos quando o Anel também o é.

direito próprio, como por exemplo Xena, Buffy, Wonder Woman e Elektra. Nas palavras de Rebecca Jones: “Recent fantasy novels have started to counteract this trend through the writings of female and male authors alike, refuting the former chivalric expectations for women within the genre by allowing women greater prominence within their novels” (14). Ainda assim, apesar de executarem actos violentos, elas continuam a ser sexualizadas e nunca negam a sua feminilidade, algo que em *Ice and Fire* é representado de forma particular, pois as mulheres conseguem adquirir poder através de duas formas: pela sua sexualidade e sensualidade de maneira a conseguirem poder político, como são os casos de Cersei Lannister e Margaery Tyrell, e através da força física e da proeza militar, como são os casos de Brienne de Tarth e Asha Greyjoy. Estes dois aspectos demonstram uma tendência na Fantasia contemporânea no que toca à representação da mulher: “Women warriors usually have limited powers at their disposal, for instance either masculinity or sexuality” (Schubart and Gjelsvik 12). De facto, as mulheres que exercem poder através da força, como é o caso de Brienne e Asha, são masculinizadas por desempenharem papéis tradicionalmente masculinos. Poderá, inclusive, dizer-se que até Arya Stark caminha nesse sentido – algo que é visível na adaptação televisiva. Já as mulheres que utilizam a sua sexualidade como fonte de poder não deixam de ter traços femininos e sedutores. Existem, ainda, aquelas que usam o seu poder enquanto mulheres nobres, hábeis a navegar nesse terreno como estratégias sociais, para conseguirem o que almejam, como é o caso de Catelyn Stark e Olenna Tyrell. Estas mulheres acabam por romper com as normas da representação feminina em obras de Fantasia contemporâneas ao terem uma voz mais activa no avanço do enredo, permitindo questionar as instâncias de poder e a estrutura patriarcal de Westeros e possibilitando que as mulheres sejam agentes na sua própria história e na narrativa maior de *Ice and Fire*.

Para Schubart e Gjelsvik, são várias as mulheres de Westeros que têm papéis activos e todas elas são tão capazes como qualquer homem da narrativa (2). No entanto, todas elas parecem, de alguma forma, falhar quando tentam materializar esse poder que tanto almejam, sendo ofuscadas por homens que pensam que as mulheres não servem para desempenhar papéis políticos e militares proeminentes. Quanto a este aspecto, Caroline Spector afirma: “[...] [T]he lack of women in positions of power, and the trappings of traditional medieval fantasy is indicative of a lack of feminist perspective in the narrative” (170). Shiloh Carroll segue esta mesma linha de pensamento quando afirma que, em nome da autenticidade histórica em obras com moldes medievalistas, as mulheres são relegadas para segundo plano e não conseguem libertar-se dos papéis que lhes foram

automaticamente atribuídos por serem mulheres. Carroll afirma, ainda, que quando as mulheres conseguem romper com esses moldes tradicionais, a tendência é de as representar detendo poder masculino, em vez de encontrarem poder na feminilidade (“You Ought” 247). Por isso, as personagens femininas de *Ice and Fire* são representadas de forma, por vezes, contraditória no que diz respeito aos papéis de género, espelhando, assim, questões contemporâneas ligadas ao papel da mulher nas mais variadas áreas da sociedade. Por este motivo, é possível argumentar que, apesar do mundo de Martin estar povoado de personagens femininas diversas, a representação das mulheres na obra reproduz os mesmos estereótipos dos quais Martin se tenta afastar. Afinal, Cersei, Margaery e Melisandre são vilificadas como mulheres ambiciosas e dispostas a tudo para alcançarem o poder, enquanto Catelyn tem uma morte quase sacrificial e Sansa é a menina-mulher que sofre toda a violência de um mundo patriarcal ao mesmo tempo que não sacrifica as suas virtudes nem os seus valores. No entanto, Carroll afirma que estas mulheres não aceitam os seus papéis de forma passiva, lutando pelos seus próprios interesses ao reconhecerem as posições que lhes foram impostas e ao não se conformarem com elas. Estes aspectos tornam-se mais expressivos pelo facto de Martin dar voz a algumas destas personagens, criando capítulos sobre os pontos de vistas das mesmas, fazendo com que a narração interna das personagens as torne mais complexas. Assim, de acordo com Carroll: “[...] [H]is women are neither entirely virtuous nor entirely debauched, but rich, complicated characters with full backstories and strong personalities” (*Medievalism* 63).

Carroll argumenta, ainda, que as mulheres encontram algum poder sendo guerreiras ou enveredando pelo caminho da política e o facto de não conseguirem ser bem-sucedidas deve-se à sociedade feudal e patriarcal de Westeros que as condena, desde logo, ao fracasso (*Medievalism* 64). Este aspecto é particularmente notório tendo em consideração Brienne que, até ao momento, se revela ineficaz enquanto cavaleira, não conseguindo encontrar nem resgatar Sansa ou qualquer outra personagem a quem tenha jurado proteger. O mesmo acontece relativamente a Daenerys Targaryen que, apesar de deter algum poder enquanto líder libertadora dos povos para lá do Mar Estreito, continua a ser vista como uma espécie de moeda de troca em possíveis alianças estratégicas com outras figuras relevantes, sempre para benefício de figuras masculinas. Afinal, Daenerys é vendida pelo seu irmão a Khal Drogo em troca do seu exército de dothrakis e, posteriormente, casa com Hizdahr zo Loraq da cidade de Meereen, de forma a trazer a paz e a acabar com a série de assassinatos levados a cabo pelos Filhos das Harpias. É,

ainda, interessante verificar que as mulheres de Westeros tentam obter poder de forma diferente consoante o local onde habitam que, por sua vez, espelha Idades Médias diferentes. Assim, é possível verificar que King's Landing é o local onde é mais visível a estrutura feudal medieval que é definida de forma rígida, claramente, pelo estatuto social e género de cada um. É nesta esfera que operam Cersei, Olenna e Margaery Tyrell e até Sansa que aspira vir a pertencer a ela. Já o Norte é mais semelhante ao mundo anglo-saxónico e nórdico, como já foi referido, onde é possível encontrar, inclusive, mulheres guerreiras e onde a lealdade, a honra e a proeza física falam mais alto. É aqui que nasce Arya Stark, mas também Asha Greyjoy, uma mulher de reconhecida força, liderança e audácia, que comanda uma frota militar juntamente com os seus guerreiros. No território para lá da Muralha, a cultura do Povo Livre tem um carácter mais tribal, onde se espera que as mulheres lutem ao lado dos homens, como é visível no caso de Ygritte. Também em Dorne as filhas do príncipe Oberyn são lutadoras reconhecidas e até temidas por alguns (Carroll, *Medievalism* 64). Este facto comprova a diversidade da representação de figuras femininas, bem como a variedade cultural do próprio território de Westeros, permitindo várias interpretações do papel da mulher numa sociedade feudal estratificada remetendo, simultaneamente, para um passado medieval e para um presente mais complexo que obriga à reflexão sobre a presença feminina na sociedade contemporânea.

O presente capítulo irá focar-se apenas nas personagens de Cersei Lannister e Melisandre com o objectivo de perceber de que forma representam figuras femininas associadas ao poder durante a Idade Média e como subvertem, ou não, normas associadas à representação do género feminino na Fantasia.

3.3.1. Cersei Lannister: Autoridade régia e feminilidade

Cersei Lannister é, em primeiro lugar, mãe e rainha, detendo autoridade enquanto tal à semelhança do que acontecia na Idade Média, em que as rainhas serviam determinados papéis na esfera pública do reino. O seu poder advém, em primeira instância, do seu nascimento nobre no seio da família Lannister e, posteriormente, através de uma aliança entre a sua família e os Baratheon que culmina no seu casamento com Robert e, conseqüentemente, com a sua ascensão a rainha consorte (Mares 148). Como esposa e rainha consorte de Robert, ela tem um papel submisso, sabendo o que é esperado dela na esfera da corte. Como mãe, todas as suas acções demonstram a sua devoção aos

filhos, actuando sempre tendo em conta o bem-estar e o futuro de Joffrey, Tommen e Myrcella, ainda que as suas motivações não sejam completamente puras e resultem no prejuízo de terceiros.

De notar, ainda, que para além de Margarida de Anjou, é possível estabelecer paralelismos entre Cersei e outras rainhas medievais. Para Larrington, Cersei pode ser comparada com Leonor da Aquitânia, Isabel de França, casada com Eduardo II de Inglaterra, e com a rainha Merovíngia, Brunhild (3).⁸³ Tal como Cersei, também Leonor de Aquitânia possuía grande inteligência política e uma atitude destemida, características que lhe permitiram anular o seu primeiro casamento com Luís VII de França e, posteriormente, casar com Henrique II, tornando-se rainha consorte de Inglaterra, entre 1154 e 1189. Os dois monarcas contribuíram para o desenvolvimento de Inglaterra, mas, ao contrário de Cersei, que não pode herdar o reino de Casterly Rock, Leonor tinha poder próprio através da herança do ducado da Aquitânia, por parte de seu pai. No entanto, ambas partilham o desdém pelos seus maridos, uma vez que Henrique II era conhecido pelas suas infidelidades, exibindo os seus filhos ilegítimos na corte, um pouco à semelhança do que acontece com Cersei, que demonstra desprezo por Robert devido à sua luxúria e aos filhos ilegítimos dos quais era pai. Outro aspecto em comum é que as duas são devotas aos filhos mais velhos, pelos quais expressam uma predilecção: Leonor pelo seu filho Ricardo, futuro rei Ricardo I, Coração de Leão, e Cersei por Joffrey que, após a morte de Robert, assume o trono de Westeros. Tanto Leonor como Cersei parecem partilhar, assim, de um gosto por desafiar o poder masculino, ao possuírem inteligência política, ambição e ferocidade para governar. No entanto, diferem uma da outra, uma vez que, como se verá adiante, Cersei falha na aquisição de poder político, enquanto Leonor é considerada uma das monarcas mais importantes na história de Inglaterra (Furlan).

O paralelo com Isabel de França advém do facto de ambas sentirem desprezo em relação aos seus maridos por via da infidelidade destes, aspecto que as faz cometer adultério, também, e que as inicia numa luta de poder que as leva a conspirar contra os seus esposos. Isabel era notável pela sua inteligência, diplomacia e beleza e, tal como Cersei, foi acusada de ter orquestrado a morte do seu cônjuge, o rei Eduardo II de Inglaterra, assumindo a regência do trono durante a menoridade do seu filho, Eduardo III.

⁸³ Larrington inclui, ainda, uma nota curiosa sobre o próprio nome, “Cersei”, que se assemelha ao nome da feiticeira Circe, na mitologia grega. A este respeito, Larrington afirma: “Cersei, our ‘green-eyed lioness’, too wields a kind of magic over the men who surround her” (3).

Todas estas características valeram-lhe o epíteto de “She-Wolf of France”, ou a Loba de França (Furlan).

Já no caso de Brunhild, rainha consorte de Sigebert I, esta actuou como rainha regente da Austrásia e da Borgonha em três períodos diferentes: durante a menoridade do seu filho, Childebert II, entre 575 e 583; do seu neto Theudebert II, entre 595 e 599; e do seu bisneto, Sigebert II, em 613. Brunhild protegeu a sua família ferozmente recorrendo até ao assassinato de várias figuras fulcrais da corte que via como ameaças ao seu poder. Brunhild, enquanto rainha regente do seu filho, ajudou a desenvolver o reino da Austrásia, tendo mandado construir estradas, igrejas, abadias, fortalezas, reorganizado as finanças do reino e reestruturado o seu exército, ainda que tenha antagonizado aqueles que a rodeavam. De facto, os nobres e conselheiros do reino pretendiam que os reis se cassassem, formando alianças estratégicas políticas, algo que Brunhild nunca permitiu, de forma a concentrar o poder em si e na sua família directa. Cersei tenta fazer o mesmo, ainda que sem o sucesso comparável ao de Brunhild, mas em ambas se verifica a mesma pretensão ao poder, a profunda protecção dos filhos e o facto de serem desdenhadas pela restante corte composta por figuras masculinas (Clay). Assim, parece haver uma amálgama de várias características destas rainhas medievais em Cersei, no seu carácter ambicioso, na mente estratégica, na beleza física, mas também nas reacções de desprezo que provocavam no seus súbditos e pares da corte. Todas estas mulheres partilham das mesmas limitações de autoridade feminina nas sociedades em que vivem, e Cersei acaba por ser o produto da sociedade misógina de Westeros, como se verá no presente capítulo. Assim, o seu arco narrativo é marcado pela sua descrição através do olhar de outras personagens, enquanto uma mulher fria, calculista, vingativa e amarga. Cersei representa, essencialmente, todo o potencial político que poderia alcançar, não fossem os exemplos prejudiciais que segue e que acabam por minar qualquer legitimidade ao governo de Westeros (Furlan).

Cersei actua na esfera social e política mais marcada pela estrutura feudal semelhante à do período da Idade Média, em King’s Landing. Como tal, é das personagens da narrativa de Martin que mais sofre com as restrições impostas no que toca aos papéis definidos para a mulher de alto estatuto social, estando, ao mesmo tempo, consciente dessas mesmas limitações. Para Kavita Finn: “[Cersei is] a woman fighting tooth and nail against a mercilessly patriarchal society that values her only for her beauty and fertility while simultaneously punishing her for using them to gain some semblance of agency” (“Queen” 31). Esta consciência é especialmente visível quando Cersei se

compara ao seu irmão gémeo, Jaime, que, por ser homem, teve sempre mais privilégios do que ela: “[...] when Jaime was given his first sword, there was none for me. ‘What do I get?’ I remember asking. We were so much alike, I could never understand why they treated us so *differently*” (Martin, *Kings* 849).⁸⁴ É possível verificar, deste modo, que, desde tenra idade, Cersei procura ter os mesmos direitos e privilégios que o irmão e, acima de tudo, ser respeitada tal como ele perante aqueles que operam na mesma esfera que ela. O maior opositor de Cersei é, assim, a sociedade patriarcal de Westeros que não lhe concede as mesmas oportunidades atribuídas ao seu irmão Jaime, fazendo com que ela questione, proteste e condene esse sistema (Finn, “Queen” 37). Este aspecto faz com que Cersei se torne numa mulher amarga e ressentida por não ter as mesmas oportunidades que o irmão gémeo. Contudo, para Carroll, Cersei não se rebela contra a patriarquia de Westeros: “[...] [S]he does not rebel against the patriarchy so much as internalize the misogyny of it, believing that she should have been born a man so that she would be given the respect she feels she deserves” (*Medievalism* 65-66). Neste sentido, também Spector afirma que Cersei, profundamente humilhada pelo fracasso do seu casamento com Robert, actua para conservar a linhagem Lannister no trono de Westeros ao ter os filhos de Jaime e isto, na sua perspectiva, é uma usurpação da linha de sucessão: “[...] [A]n act that is both treason and the ultimate emasculation. [...] That they are children by her twin implies a mirroring of herself in their creation, a startling statement of control and self-defined identity” (182).

Assim, é possível verificar que uma das formas pela qual Cersei tenta obter poder político é através da sua sexualidade, algo que acaba por condicionar a forma como não só o leitor, mas também a própria sociedade de Westeros, percepção a sua figura. De facto, Cersei está consciente da sua sexualidade enquanto arma para conseguir o que quer, servindo para consolidar o seu poder enquanto mulher numa sociedade governada por homens. Este aspecto está patente, por exemplo, quando Cersei diz a Sansa que as melhores armas de uma mulher são as lágrimas e o sexo: “Tears are not a woman’s only weapon. You’ve got another one between your legs, and you’d best learn how to use it” (Martin, *Kings* 847). Esta crença é notória para Cersei ao usar o sexo e a promessa de relações sexuais em troca de favores de vários homens na corte, nomeadamente do seu primo Lancel Lannister, Osmund e Osney Kettleblack (Martin, *Storm* 1062). No caso de Osney, Cersei tem relações sexuais com ele para garantir que este confesse ao Alto Septão

⁸⁴ Ênfase no original.

que dormiu com Margarey, de forma a afastá-la do seu filho Tommem e, por consequência, do trono de Westeros (Martin, *Feast* 836-37). Este uso da sexualidade enquanto arma culmina na sua prisão e condenação por parte da Fé dos Sete e do Alto Pardal, seu representante máximo, por vários crimes: assassinato, traição e promiscuidade sexual (Martin, *Feast* 936). Estas condenações resultam numa caminhada da vergonha, um castigo que serve para punir e humilhar uma mulher publicamente como resultado dos seus crimes, como forma de denegrir e roubá-la do seu orgulho e poder. De facto, de acordo com a *Costuma d'Agen*, uma compilação de leis costumárias do século XIII da província de Agen, no sudoeste de França, a humilhação pública é um castigo que deve ser aplicado à mulher e ao seu amante. De acordo com este estatuto, os dois transgressores, tendo sido apanhados em flagrante, seriam despídos e teriam de caminhar nus pela cidade acompanhados por proclamadores. A população local poderia, no decurso dessa caminhada, assistir a essa penitência e até agredir os dois com paus (Tracy, *Torture* 207). O castigo aplicado a Cersei pelo seu adultério ecoa vários relatos medievais de humilhação pública por este crime, sendo que este episódio na obra de Martin serve um propósito, notado por Larissa Tracy: “[...] providing a visual framework for understanding the gravity of this penance and the accusations of adultery as treason that necessitates it” (“Shame” 372). No final do século XV também Elizabeth (Jane) Shore, amante do rei Eduardo IV de Inglaterra, foi condenada a um castigo semelhante pelo seu adultério, inspiração essa que é corroborada pelo próprio autor (Hibberd). Este episódio foi registado por Thomas More já no século XVI, em *History of Richard III*, dando conta da associação de Jane aos inimigos políticos de Ricardo, Duque de Gloucester, que estaria, ele próprio, a pensar em cometer traição para aceder ao trono de Inglaterra como Ricardo III (Tracy, “Shame” 373).⁸⁵

Assim, esta punição reflecte, não só, os costumes medievais, mas expressa também a gravidade deste crime para a sociedade de Westeros, exacerbado pelo facto de se tratar de uma infracção cometida contra o reino pela sua rainha regente. Cersei acaba condenada aos olhos do povo de Westeros, ainda que já o tivesse sido para o leitor que tem conhecimento dos seus actos mais duvidosos e criminosos. Este episódio espelha, ainda, a ênfase da natureza desleal do próprio adultério, denunciada também na literatura

⁸⁵ Esta narrativa mereceu a atenção também de Thomas Heywood que escreveu a peça *King Edward IV* (c. 1599), onde descreve Jane Shore como uma mulher de classe média e merecedora de admiração; e ainda Thomas Churchyard em *The Mirror of Magistrates* (1563), uma colecção de poemas de vários autores que reconta as vidas e seus trágicos fins de várias figuras históricas inglesas, onde afirma que Jane é uma mulher de origens humildes, que fora traída pelos amigos e onde acusa Ricardo III de traição.

medieval, em especial no lai bretão *Lanval* (c. 1155-1170) de Marie de France, na sua adaptação *Sir Launfal*, datada do século XV, bem como em todo o romance arturiano a partir dos ciclos da *Vulgata* e da *Pós-Vulgata*, com a condenação da infidelidade por parte de Guinevere.⁸⁶ Na literatura arturiana, após os ciclos acima mencionados, o adultério praticado por Guinevere e Lancelot é considerado traição à coroa, não só pelo acto em si, mas porque o mesmo é cometido contra o rei. Consequentemente, também Guinevere é sujeita a uma caminhada que pretende destruir a sua reputação e credibilidade enquanto rainha. É esta infidelidade cometida por Guinevere e Lancelot que acaba por marcar o início da queda do reino de Camelot bem como a desgraça do rei Artur e, para Tracy, este episódio é marcante em subsequentes representações de adultério na contemporaneidade: “The affair of Guinevere and Lancelot provides a template for understanding modern interpretations of medieval adultery – it is one of the most recognizable tropes in medievalism” (“Shame” 386).

Também para Finn, a relação incestuosa e infiel de Cersei e Jaime espelha a de Lancelot e Guinevere na lenda arturiana, afirmando que, ambas dão origem à queda dos reinos de Westeros e Camelot, respectivamente: “At the heart of both conflicts too is a quintessentially medieval problem: the adulterous queen” (“Queen” 32). Na obra de Martin, Cersei escreve a Jaime pedindo que a ajude e salve daquela situação, quando está aprisionada, sendo possível equiparar Cersei e Jaime a Guinevere e Lancelot, respectivamente. No entanto, Jaime queima a carta sem a ler, prevendo um afastamento entre ambos (Martin, *Feast* 958). Para Martin, este episódio da caminhada penitencial é marcante para Cersei e a nudez da personagem é necessária: “There are symbolic aspects to the Walk of Atonement or the Walk of Shame [...]. You're naked. You have nothing to hide. All concealment has been denied you. Your hair has all been shaved off. You're completely vulnerable. There's nothing more to hide ... That's the spiritual justification for this sort of thing” (Acuna). Desta forma, e enquanto espera o seu julgamento por combate, Cersei adopta uma postura mais submissa e recatada, comportamento que não passa despercebido a ninguém, inclusive ao seu tio Kevan que reflecte: “Ser Kevan could not remember ever seeing his niece so quiet, so subdued, so demure. [...] *Her fire is quenched, she who used to burn so bright*” (Martin, *Dance* 1046).⁸⁷

⁸⁶ O *Ciclo da Pós-Vulgata*, também chamado de *Ciclo Pseudo-Boron* e escrito entre 1230 e 1240, vai conferir maior unidade à narrativa do *Ciclo da Vulgata*, com maior ênfase nos aspectos cristãos da lenda, bem como na Demanda do Graal e sua obtenção por parte do cavaleiro Galahad.

⁸⁷ Ênfase no original.

Assim, Cersei é retratada de forma negativa e até preconceituosa, retrato esse que é feito inicialmente por personagens masculinas, aspecto que condiciona a forma como o leitor percebe e tece juízos de valor em relação à sua figura. Este aspecto muda a partir do momento em que Cersei ganha capítulos sob o seu ponto de vista, em *A Feast for Crows*, permitindo ao leitor ter um conhecimento maior e mais complexo sobre esta personagem, que acaba por se revelar uma mãe extremosa, dedicada, e uma mulher que se sente injustiçada por não usufruir de poder político simplesmente por causa do seu género. De certa forma, Cersei acaba por viver o seu “eu” político muito através do seu pai e de Jaime, algo que a faz tentar governar como um homem, mas que, no fundo, acaba por minar as suas tentativas de obtenção de poder real. De facto, Cersei acaba por ser um espelho da misoginia que a rodeia, os seus comportamentos fruto de uma sociedade de masculinidade tóxica, acabando, por isso, por corresponder às expectativas dessa mesma sociedade (Carroll, *Medievalism* 66). Estes aspectos fazem com que Cersei tenha uma percepção errada do que significa governar, tendo como principais exemplos o seu marido, Robert, e o seu pai, Tywin, tornando, logo à partida, infrutíferas as suas tentativas de se igualar a estes homens. De facto, Cersei considera que o comportamento cruel e violento de Tywin é o que o distingue como um líder forte e imita as suas acções sempre que sente que a sua autoridade é posta em causa. Contudo, o facto de ser mulher já coloca essa mesma autoridade em cheque, uma vez que Cersei nunca fora preparada para liderar e isso fá-la assumir uma postura mais ofensiva, ameaçando com violência todos aqueles que se lhe opõem. Como nota Carroll: “[...] [S]he responds to every threat against her power, no matter how trivial, with violence” (*Medievalism* 67). Assim, Cersei tenta obter poder não só na sua feminilidade, mas também numa tentativa vã de imitar os homens que a rodeiam, que são exemplos masculinos nocivos e violentos e, talvez por isso, todas as suas tentativas saíam goradas. Para Carroll, isto significa que Cersei interiorizou também esta violência masculina: “Cersei has internalized the violence-oriented masculine culture of Westeros and attempts to act as a man is expected to, but violence does not earn her the same respect that it would a man” (*Medievalism* 67). Spector segue a mesma linha de pensamento ao reconhecer que Cersei detém algum poder ao aplicar as mesmas estratégias e os mesmos comportamentos adoptados por homens, em vez de usar aqueles que estão disponíveis às mulheres do seu estatuto social, ainda que utilize a sedução e o sexo como arma (182).

Outro aspecto interessante, é a caracterização da mulher através de aspectos considerados “monstruosos”, no sentido em que destabilizam a ordem através da sua

sexualidade. As mulheres assim descritas são, por isso, consideradas seres desprezíveis, algo que acontece com Cersei, certamente, mas também com Melisandre, como se verá adiante (Carroll, *Medievalism* 75). Para este aspecto, chama-se a atenção para o estudo de Jane Ussher onde a autora afirma que as mulheres que não agem de acordo com os preceitos femininos correspondentes à fase da vida em que se encontram são consideradas loucas ou más e, por isso, sujeitas a castigos que simbolizam a correcção dos seus comportamentos e consequente tentativa de reabilitação (4). Ussher afirma, ainda, que a representação da mulher tende a pender para dois pólos opostos: ora é glorificada, ora é temida, dependendo do papel que desempenha: “[...] [W]oman is positioned as powerful, impure and corrupt, source of moral and physical contamination; or as sacred, asexual and nourishing, a phantasmic signifier of threat extinguished” (1). Desta forma, é possível perceber que a mulher que exerce algum tipo de poder e que é, de alguma forma, emancipada é vista como moralmente corrupta, enquanto a mulher mais modesta, cuja sexualidade é velada, é vista como modelo comportamental.

Assim, quanto às mulheres de *Ice and Fire*, para Carroll: “Martin’s women primarily become monstrous when they refuse or fail to conform to society’s expectations for their gender, even as Martin attempts to position these women as strong individuals battling the patriarchy” (*Medievalism* 76). A este aspecto, a autora acrescenta que esta monstrosidade está presente na obra de formas diferentes dependendo do género da personagem: enquanto nos homens essa monstrosidade é reflectida ora em actos de violência, como é o caso de Joffrey Baratheon e Ramsay Bolton, ora no aspecto físico, como é o caso de Sandor Clegane, ora ainda através da manipulação implícita, como é o caso de Petyr Baelish, no caso das mulheres, a monstrosidade baseia-se quase exclusivamente na sua sexualidade (Carroll, *Medievalism* 76). Neste sentido, Cersei pode ser considerada uma destas mulheres monstruosas, uma vez que usa a sua sexualidade ao mesmo tempo que tenta desempenhar um papel tradicionalmente masculino, o de governar, algo que é condenável no contexto da sociedade misógina de Westeros. Além disso, Cersei tem também uma relação incestuosa com Jaime, já só por si considerada uma aberração e um acto anti-natural, da qual resulta um filho, também ele visto como monstruoso pelos actos cruéis e violentos que comete: Joffrey. A obsessão de Joffrey pela violência, tido como louco por aqueles que privam com ele, assemelha-se à loucura do rei Aerys Targaryen cuja loucura, por sua vez, advinha precisamente das relações de consanguinidade pelas quais os Targaryen sempre foram reconhecidos. No entanto, existe uma outra possibilidade ainda mais complexa para as atitudes monstruosas de Joffrey.

Cersei afirma várias vezes que ela e Jaime são um só (Martin, *Thrones* 485) e, para Carroll, isso significa, metaforicamente, que os seus filhos não têm pai, uma vez que Cersei não vê Jaime como outro, mas sim como parte de si mesma (Carroll, *Medievalism* 77).⁸⁸ Desta forma, a monstruosidade de Cersei advém da incorporação de imagens que, embora destaquem a sua sensualidade e o modo como recorre ao sexo para fazer valer as suas pretensões, são, apesar de tudo e de modo aparentemente paradoxal, incompatíveis com a feminilidade: “Cersei’s monstrosity comes about through the amalgamation of incompatible images of womanhood, which is complicated further by incest. Consequently, [...] Cersei is expelled from society at the end of the last published book through a ritual that can be read as one of abjection” (Patel 135)

Neste sentido, é a atitude que Cersei adopta em relação à violência para defender e preservar a sua família, nomeadamente os seus filhos e o seu irmão Jaime, que faz dela uma personagem que transgride o seu papel enquanto figura feminina, também ela uma criatura abjecta. Assim, para Carroll, a relação incestuosa que mantém com Jaime contribui, de igual modo, para esta visão sobre Cersei: “Cersei’s incest with Jaime also places her firmly in the realm of the abject, as she breaks the boundaries between “natural” and “unnatural”, upsetting the socially established order of marriage and reproduction” (*Medievalism* 77).

De notar, ainda, que toda a caracterização de Cersei é feita por outras personagens cuja percepção é influenciada por actos que possam ter sido, directa ou indirectamente, provocados por ela até ao volume *A Feast for Crows* em que ganha, finalmente, como referido acima, capítulos sob o seu ponto de vista. No entanto, quando o leitor chega ao quarto volume, Cersei já se encontra estabelecida como uma das vilãs principais da narrativa, bem como um símbolo do feminino monstruoso, tornando difícil o leitor sentir empatia para com ela (Carroll, *Medievalism* 79).⁸⁹ Desta forma, Cersei é construída como uma personagem fria, calculista, ambiciosa e cruel que procura obter poder através de meios violentos e usando a sua sexualidade de forma a conseguir o que quer. Neste

⁸⁸ Carroll aprofunda esta vertente de Cersei enquanto mulher cuja sexualidade é vista como monstruosa recorrendo, ainda, aos conceitos de *femme castratrice* (mulher castradora) e *vagina dentata*, examinando momentos na narrativa em que Cersei afirma anular qualquer possibilidade de o seu marido Robert ser pai dos seus filhos (Carroll, *Medievalism* 76-78).

⁸⁹ Quanto a este conceito de “feminino monstruoso”, Carroll analisa ainda as figuras de Daenerys e Catelyn como possíveis mulheres com características monstruosas. No caso de Daenerys, ela é constantemente associada a animais (os dragões, a égua de prata que lhe é dada por Khal Drogo e o seu filho, frequentemente considerado o Garanhão que montará o mundo), e o filho que nasce morto é descrito por Mirri Maz Duur como monstruoso. Quanto a Catelyn, a autora afirma que ela é a única mulher-monstro literal da obra. Enquanto Lady Stoneheart, ela é a personificação da vingança através da sua liderança da Irmandade sem Bandeiras, mas também a imagem da mãe que falhou (Carroll, *Medievalism* 78-82).

sentido, não será por acaso que lhe cabem as palavras que deram nome à série televisiva e pelas quais a própria obra é conhecida hoje em dia: “When you play the game of thrones, you win or you die. There is no middle ground” (Martin, *Thrones* 488). Para Finn: “She therefore comes to embody *every* bad trait ascribed to medieval women all at once and, even in the chapters written from her point of view in the fourth and fifth books in the series, she rarely rises beyond those negative stereotypes” (“Queen” 35). Assim, apesar de nunca estar numa posição confortável quanto ao seu estatuto enquanto rainha, quer consorte quer regente, Cersei acaba por servir de crítica à sociedade patriarcal que não concede às mulheres as mesmas hipóteses e os mesmos meios conferidos aos homens para poderem vingar na sociedade, ao mesmo tempo que acaba por servir de meio de expor a hipocrisia de uma cultura que condena a mulher por actos que, quando cometidos por homens, não são vistos como condenáveis. O poder de Cersei reside, então, na sua constante resiliência ao sobreviver na cultura misógina de Westeros.

3.3.2. Melisandre: Religião e poder em Westeros

Melisandre, também conhecida como a Mulher de Vermelho, aparece pela primeira vez em *A Clash of Kings*. Sendo *Ice and Fire* uma obra que não atribui grande relevância à magia, apresenta, no entanto, Melisandre como uma sacerdotisa, que é também encarada como feiticeira por aqueles com quem se cruza, figurando como elo de ligação com o sobrenatural.⁹⁰ A escassa existência de elementos mágicos em *Ice and Fire* torna evidente que Martin pretende basear a sua narrativa em aspectos mais realistas em vez de usar características fantásticas como forma de resolver os dilemas com os quais as personagens se possam defrontar. Neste âmbito, é possível mencionar o episódio do nascimento dos dragões, que servem como prenúncio do retorno da magia a Westeros, mas que não representam a solução para todos os problemas de Daenerys. São, pelo contrário, uma responsabilidade acrescida para a única herdeira Targaryen que tenta reconquistar o Trono de Ferro, ainda que sejam uma ferramenta poderosa para o conseguir (Wells-Lassagne 5 – 6).

⁹⁰ Apesar de Melisandre ser a personagem com maior destaque ligada à magia, ressalva-se aqui a presença de Mirri Maz Duur e também de Thoros de Myr. A primeira é tida como escrava pelos Dothraki e o segundo é um sacerdote de R'hllor, à semelhança de Melisandre, sendo responsável pelas várias vezes que consegue ressuscitar Beric Dondarrion e, mais tarde, Catelyn Stark como Lady Stoneheart.

Melisandre surge associada a uma nova religião, a do Senhor da Luz, ou R'hllor, apresentando-se como uma alternativa à corrupta Fé dos Sete, adoptada pela grande maioria da população de Westeros. É curioso perceber que a primeira perspectiva sobre Melisandre é dada ao leitor a partir de Maester Cressen, um homem que pertence a uma ordem de estudiosos, curandeiros, mensageiros e cientistas de Westeros (Martin, *Kings* 1-29). Os *maesters* têm quase tanta importância como a religião na sociedade de Westeros, ocupando algumas posições de poder ao servir as principais famílias do reino, possuindo um grande manancial de conhecimento para aconselhar reis e líderes nobres. De acordo com Peter O'Leary, a relevância que têm vai além do conhecimento do mundo visível e é, por isso, de grande valor: “There is an anticipatory quality to their knowledge that exceeds scholarship to verge into something like fortune telling” (9). Desta forma, o leitor parte de uma perspectiva de alguém cujas crenças estão enraizadas no sistema de valores tradicionais de Westeros, sendo este ponto de vista altamente tendencioso.

A esta nova religião está associada a luz, o fogo, a vida e a cor vermelha, por ser esta a que é usada nas vestes pelos seus sacerdotes. No entanto, é curioso verificar que a Melisandre estão associadas características ligadas ao frio, à escuridão e à morte, o que torna esta personagem difícil de descortinar. De facto, é Davos que afirma que Melisandre é a encarnação da própria morte, algo que contradiz o ideal primário do culto do Senhor da Luz: “[...] *death, in the shape of Melisandre of Asshai*” (Martin, *Kings*, 619).⁹¹ De facto, é de notar a forma ambígua como Melisandre surge caracterizada, aspecto enfatizado também por Katarzyna Blacharska: “The depiction of Melisandre as well as that of her god is a complex thing, for it solely provides the amalgamation of opposites: the elements of good and evil, light and darkness, messianism and diabolism, deep religiousness and witchcraft” (211).

Melisandre é, então, várias vezes caracterizada como bruxa ou feiticeira. Esta descrição surge porque a sua descrição é feita, maioritariamente, através de personagens masculinas, mas também porque é ela que traz uma nova religião para Westeros e porque suplanta conselheiros masculinos, como Davos e Cressen, através do seu papel de sacerdotisa. Ela enfraquece, ainda, o papel de Selyse, esposa de Stannis, figurando como a única conselheira do último, sendo a personagem que mais o influencia (Hunter 154). O facto de trazer uma nova religião para Westeros ecoa algumas particularidades medievais. Durante a Idade Média, a figura da bruxa surge como alguém que se rebela

⁹¹ Ênfase no original.

contra a religião cristã, ao viver de acordo com preceitos que não eram aceites pela Igreja, e, conseqüentemente, contra a sociedade e a ordem pré-estabelecida, afirmando-se como uma figura disruptiva da ordem social. Desta forma, todos aqueles que rompiam com estas normas eram vistos como heréticos e alvos de medidas que os pretendiam reprimir (Russell 3). Ademais, as bruxas eram consideradas como pessoas que tinham feito um pacto com o diabo e, por isso, tinham acesso a conhecimentos que estavam vedados ao comum dos mortais, a um mundo associado ao desconhecido e à magia. Assim, a magia estava ligada à superstição, para além de ser um termo que era usado de forma pejorativa para denotar ignorância ou para descrever algo em que não se acreditava (Russell 5). Desta forma, a maior parte da magia, durante a Idade Média, era considerada maléfica por uma cultura marcada pelos ideais cristãos: “The attitude of medieval Christianity was that all magic, benevolent or not, is evil, because it relies upon evil spirits and sets itself against God by trying to compel the powers of the Universe” (Russel 6). No entanto, é de notar que a bruxaria estava muito mais próxima da baixa magia, distinguida por Alexandre de Hales⁹² como *maleficium*, associada à maldade, do que da alta magia, ou *divinatio*, associada ao conhecimento oculto para compreender o funcionamento do universo, e, por isso, estando mais próxima da especulação religiosa, científica e filosófica (Russel 6 – 7).⁹³ Tendo em conta estes elementos, de acordo o teólogo Nathan Söderblom: “The essence of religion is submission and trust. The essence of magic is an audacious self-glorification. [...] Magic is thus in direct opposition to the spirit of religion” (apud. Russell 10). Assim, Melisandre surge como uma personagem audaz, ativa, certa de que tanto as suas profecias como o Senhor da Luz são aquilo que trará a salvação a Westeros. Ela possui o poder da adivinhação ao mesmo tempo que manipula os que a rodeiam, mais notoriamente Stannis e a sua esposa Selyse, e que se afirma como profetisa, ao garantir que Stannis é Azor Ahai, uma figura lendária que irá salvar o mundo das trevas e restaurar uma nova Era de luz e de vida.

Neste sentido, Richard Kieckhefer afirma que a magia se encontra na intersecção entre religião e ciência, fazendo, também, esta divisão entre a magia utilizada para o mal, que reside numa série de práticas e crenças religiosas, normalmente, associadas às

⁹² Alexandre de Hales (c. 1185 - 1245) foi um filósofo e teólogo inglês que se notabilizou por ser um pensador da escolástica, tendo sido influenciado por outros pensadores medievais como Santo Agostinho e Santo Anselmo, expandindo as suas obras e oferecendo novas conclusões sobre elas.

⁹³ Sobre a alta magia na Europa ocidental, Russell considera-a sofisticada, traçando a sua origem à numerologia e astrologia da Babilónia, às especulações filosóficas de Pitágoras e às tradições religiosas da Pérsia, tendo entrado na tradição judaico-cristã e sendo um elemento importante do gnosticismo e do neoplatonismo (7 – 8).

religiões pagãs, e a magia natural, mais ligada aos poderes ocultos da natureza (1). Assim, a magia é uma área onde confluem os conhecimentos da cultura popular e dos meios mais instruídos, apresentando-se, ainda, como um cruzamento entre ficção e realidade, no caso da literatura. De facto, a literatura medieval, ainda que providenciasse modelos para serem imitados na vida real, também reflectia, distorcia e apresentava um escape à realidade quotidiana. Desta forma, de acordo com Kieckhefer, a magia tem características que são ambivalentes: “In short, magic is a crossing-point where religion converges with science, popular beliefs intersect with those of the educated class, and the conventions of fiction meet with the realities of daily life” (1 – 2). É possível afirmar, ainda, que são várias as fontes de magia durante a era medieval na Europa, advindo das heranças da cultura clássica, do contacto com as crenças e práticas dos povos celtas e germânicos, bem como de noções sobre magia judaicas e muçulmanas, já num período mais tardio (Kieckhefer 2). No romance medieval, a magia reside, maioritariamente, em objectos e isso é visível através de quatro formas: quando os objectos têm propriedades curativas, como quando as personagens são saradas através de ervas ou unguentos milagrosos, normalmente administrados por mulheres; através de poções de amor, como aquela que propicia o amor entre Tristão e Isolda; pela presença de pedras preciosas mágicas em anéis, por exemplo, com carácter protector; e pela existência de artefactos com propriedades mágicas, como espadas, animais mecânicos, ou barcos que navegam sozinhos para portos desconhecidos (Kieckhefer 106-107). Nas palavras de Kieckhefer: “The world of the romances seems at times a vast toy shop stocked with magical delights” (107). Assim, em muitos romances, a magia é um elemento essencial da narrativa, presente através dos meios acima mencionados, bem como pela presença de criaturas como as fadas, elas próprias heranças de crenças pagãs e com carácter ambíguo, uma vez que têm lados bons e maus, podendo defender ou provocar a destruição, mas também através de feiticeiros e bruxas, como se verá adiante.

Importa observar, ainda, que a bruxaria na Idade Média estava associada ao auxílio de demónios ou de espíritos, sendo que a magia não poderia ser efectuada sem a ajuda destes. No contexto da demonologia cristã, não existe diferença entre bruxaria, magia e feitiçaria, uma vez que aqueles que recorriam a estes aspectos eram vistos como adoradores de demónios que rejeitavam Cristo, sendo que a bruxaria era considerada um culto religioso do diabo (Russell 16 – 17). Desta forma, ainda que não exista o conceito de diabo característico do cristianismo no mundo de Westeros, Melisandre é vista como uma figura diabólica por ser motivada, na perspectiva de algumas personagens, pelo Mal,

utilizando a magia de forma suspeita e por ter uma aura sombria, de mistério, estando ligada à feitiçaria e, conseqüentemente, à bruxaria. Assim, Melisandre é uma personagem que abarca tanto as características mais associadas à bruxaria, como aquelas ligadas à religião, uma vez que ela é sacerdotisa de uma nova fé. Neste sentido, é importante relembrar que a visão negativa desta personagem é primariamente tecida por aqueles que a vêem como ameaça à ordem pré-estabelecida. De facto, Melisandre apresenta-se como alguém que tem visões proféticas, o que a torna uma personagem com acesso a conhecimento que está oculto dos demais; rompe com a norma por se assumir como a representante de uma nova religião e por ser uma mulher a fazê-lo, afinal mesmo a Fé dos Sete tem apenas três figuras femininas, a Mãe e a Donzela e a Anciã, relacionadas com as características desejáveis numa mulher enquanto figura submissa e passiva; e está associada ao poder político, uma vez que se torna rapidamente conselheira e braço direito de Stannis Baratheon, influenciando todas as suas decisões.

Como referido anteriormente, Melisandre é caracterizada sobretudo por figuras masculinas, nomeadamente Davos e, mais tarde, Jon Snow, o que condiciona a visão do leitor que está a ser guiado por personagens com os seus próprios preconceitos e ideias, narradores não muito fiáveis, algo que acontece, aliás, com todos eles. De facto, é de notar que a conotação de feiticeira surge, precisamente, porque as personagens masculinas que a descrevem vêem-na com desconfiança e até medo, uma vez que Melisandre vai pôr em causa as crenças religiosas dos que a rodeiam, assumindo também uma posição de poder ao lado de Stannis. Assim, a reivindicação do Trono de Ferro por parte de Stannis passa a estar intimamente ligada à religião, com a sua conversão ao Deus da Luz e abandono da Fé dos Sete, bem como pelo facto de tomar Melisandre como sua conselheira em todas as decisões. Deste modo, ela é vista como bruxa por personagens que condenam os seus métodos e que a consideram uma estranha que vem perturbar a ordem, ainda que não seja condenada nem tida como tal nos meios pelos quais se move, assumindo sim o papel de sacerdotisa. Contudo, Melisandre permanece como um dos poucos elementos ligados à magia em Westeros, precisamente porque tem visões que interpreta através das chamas, possui o conhecimento de feitiços e encantamentos e recorre à manipulação de elementos para conseguir o que quer, algo evidenciado pela própria Melisandre (Martin, *Dance* 451-52). Neste sentido, há dois momentos que se destacam na narrativa e que são de fulcral importância para definir a forma como o leitor vê Melisandre: o episódio da queima das imagens dos Sete e quando dá à luz uma Sombra.

É através de Davos que o leitor percebe o primeiro momento definidor de Melisandre aquando da queima das imagens dos Sete (Martin, *Kings* 145 – 150). Aí, o ambiente é descrito como pesado, marcado pelo fumo das imagens em madeira, pelo seu cheiro acre e por várias considerações de Davos que transformam a cena numa espécie de prenúncio daquilo que estará por vir. Ao ver um dos seus filhos a tossir, a lacrimejar e a praguejar devido a todo aquele fumo, Davos pensa de forma sinistra: “*A taste of things to come*” (Martin, *Kings* 148)⁹⁴, levando o leitor a encarar Melisandre com desconfiança, tal como Davos o faz. Durante esta cerimónia, Melisandre profetiza a chegada do herói lendário Azor Ahai que trará com ele uma espada em chamas que libertará o mundo de uma escuridão destruidora: “*In this dread hour a warrior shall draw from the fire a burning sword. And that sword shall be Lightbringer, the Red Sword of Heroes, and he who clasps it shall be Azor Ahai come again, and the darkness shall free before him*” (Martin, *Kings* 148). Posteriormente, é Stannis que avança e retira uma espada em chamas da imagem da Mãe, de uma vez só, aparentemente sem esforço, merecendo a afirmação de Melisandre: “*Behold! A sign was promised, and now a sign is seen! Behold Lightbringer! Azor Ahai has come again! All hail the Warrior of Light! All hail the Son of Fire!*” (Martin, *Kings* 149).⁹⁵ Este momento da narrativa confirma uma das visões de Melisandre, comprovando o seu entendimento dos mistérios que governam o universo, tornando-a, de certa forma, responsável por tornar conhecido perante o mundo aquele que irá salvar Westeros da escuridão e do Inverno. Esta queima dos deuses pode ser considerada uma renúncia aos “verdadeiros” deuses, para aqueles que não acreditam em R’hllor e o fazem somente pelo medo que têm de Melisandre. Esta renúncia à Fé dos Sete pode influenciar o modo como as personagens pensam em relação a Melisandre, conseqüentemente vilificando-a. É curioso verificar que, também aqui, se subvertem estereótipos ligados à imagem da mulher feiticeira e bruxa, na Idade Média que, durante este período, era condenada à morte, sendo queimada na fogueira. Aqui, é Melisandre que queima estas esculturas religiosas, assumindo-se como uma figura de poder religioso e político, ao associar Stannis a este ritual.

Este episódio está, ainda, carregado de simbolismo no que à obtenção da espada diz respeito, relembrando o momento em que, na literatura arturiana, o rei Artur retira a

⁹⁴ Ênfase no original.

⁹⁵ Ênfase no original.

Espada da Pedra.⁹⁶ Nesse episódio, Artur extrai uma espada de uma pedra que está localizada no adro de uma igreja, provando a sua legitimidade como rei de Inglaterra. Robert de Boron é o primeiro a introduzir esta espada na lenda arturiana em *Merlin*, obra escrita durante o século XIII em França, e repete-se no *Ciclo da Vulgata* e da *Pós-Vulgata*, bem como em *Le Morte D'Arthur*, de Thomas Malory, já no século XV. Neste sentido, a espada na pedra é símbolo não só da soberania de Artur, mas principalmente da legitimidade do seu poder. É a concretização deste teste que comprova a sua descendência directa de Uther Pendragon, seu pai, e lhe garante o lugar no trono de Inglaterra, simbolizando, também, a sua linhagem. Aqui, a espada possui uma sacralidade que se apresenta pelo facto de estar cravada numa pedra que está no adro de uma igreja, mas também porque a pedra pode representar a Terra Mãe, na figura da Deusa da Soberania da mitologia celta. Neste sentido, é possível encarar a Espada na Pedra como um símbolo da autoridade real de Artur e da soberania do território. Da mesma forma, também Stannis retira da imagem da Mãe em madeira uma espada que lhe confere uma autoridade superior e que o identifica como o herói lendário Azor Ahai que ostenta a poderosa espada *Lightbringer*, ou *Luminífera*. O facto de Stannis obter esta espada da figura da Mãe e por intermédio de Melisandre, evoca, ainda, o momento em que o rei Artur obtém Excalibur através da Dama do Lago, estabelecendo, novamente, uma união entre o masculino e o feminino, entre o rei e a Deusa. Com esta espada, Artur sela a aliança entre o rei e a Terra, actuando como defensor de Inglaterra, tal como Stannis solidifica a ligação com Melisandre e a religião de R'hllor, assumindo-se como a reencarnação de Azor Ahai. De igual importância é a associação da espada à luz que, nas narrativas mitológicas, é indicadora do divino. De facto, uma vez que são omitidos os materiais de que eram feitas estas armas que pudessem, porventura, reflectir a luz, deve concluir-se que o brilho das espadas se devia às suas qualidades mágicas e por serem propriedade de seres divinos (Ettlinger 298). Neste sentido, é importante mencionar as espadas da mitologia celta, nomeadamente a do deus Nuada e a do deus Lug. Nuada representa a soberania, a justiça e a guerra e é possível encarar a sua Espada da Luz como um símbolo de todas essas características. A luz, na tradição celta, simboliza ainda a intervenção dos deuses (Chevalier 423) e, por isso, a Espada de Nuada pode ser

⁹⁶ Para uma análise mais aprofundada sobre a importância da espada na literatura arturiana medieval, cf. Diana Marques, *Excalibur: Uma Espada na Bruma*, Tese de Mestrado apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (2013).

comparada com a espada que Lug traz para a Irlanda, para a libertar dos Fomoiré⁹⁷. Já Lug é um deus solar que reúne as capacidades de todos os outros deuses, sendo ao mesmo tempo artesão, sacerdote e guerreiro. É ele que possui a espada *Fragarach*, uma arma mágica que vem do Outro Mundo celta, e que é trazida para a Irlanda, para ajudar os Tuatha Dé Danann a vencerem e expulsarem os Fomoiré do seu território, fazendo triunfar a ordem sobre o caos. Desta forma, também Stannis se afigura como uma possível figura salvífica, que irá fazer com que o Verão triunfe sobre o Inverno, que vencerá os Outros e que se assume como o grande herói da religião de R'hllor.

Outro dos momentos-chave no arco narrativo de Melisandre é quando esta gera uma criatura de sombra com a forma de Stannis que assassina Renly Baratheon, seu irmão, quando este se encontra reunido com Catelyn e Brienne em Storm's End, antes da batalha que aconteceria entre ambos (Martin, *Kings* 499 – 506). Neste sentido, importa lembrar que, logo no prólogo de *Kings*, quando Selyse tenta convencer Stannis a converter-se à religião de R'hllor para conseguir conquistar o Trono de Ferro, esta afirma que, caso o faça, o Senhor da Luz lhe dará os meios para conquistar o trono, algo que fora observado por Melisandre. Numa dessas visões, Selyse afirma, ainda, que Melisandre viu Renly morto, ao que o Maester Cressen afirma: “Fratricide... my lord, this is *evil*, unthinkable [...]” (Martin, *Kings* 19).⁹⁸ Esta passagem condena o fratricídio como um acto maléfico, antevendo o momento em que Renly é morto por uma sombra criada por Melisandre. Esta consideração de Cressen acaba, não só, por condenar esse acto como também quem o perpetra, estabelecendo Melisandre como uma figura ligada à magia e ao Mal.

Posteriormente, já na tenda onde se encontram Renly, Brienne e Catelyn, os momentos imediatamente antes de Renly ser atacado são descritos por Catelyn, que relata uma rajada de vento e de frio, bem como a presença de uma sombra que, com uma espada feita da mesma matéria, acaba por matar Renly: “*The shadow*. Something dark and evil had happened here, she knew, something that she could not begin to understand. *Renly never cast that shadow. Death came in that door and blew the life out of him as swift as the wind snuffed out his candles*” (Martin, *Kings* 502).⁹⁹ Mais tarde, o leitor segue este mesmo episódio sob o ponto de vista de Davos que leva Melisandre até Storm's End. Aí,

⁹⁷ Os Fomoiré eram uma raça de demónios que ameaçavam os habitantes da Irlanda. Porém, foram derrotados pelos Tuatha Dé Danann, os deuses da Irlanda, numa batalha que é descrita em *A Segunda Batalha de Moytura (Cath Maige Tuired)*.

⁹⁸ Ênfase no original.

⁹⁹ Ênfase no original.

a sua descrição é de algo abominável que é gerado por Melisandre, esta revelando-se uma mulher no fim da sua gestação:

*‘Gods preserve us’, he whispered, and heard her answering laugh, deep and throaty. [...] Melisandre shone. [...] Panting, she squatted and spread her legs. Blood ran down her thighs, black as ink. [...] And Davos saw the crown of the child’s head push its way out of her. Two arms wriggled free, grasping, black fingers coiling around Melisandre’s straining thighs, pushing, until the whole of the shadow slid out into the world and rose taller than Davos, tall as the tunnel, towering above the boat. [...] He knew that shadow. As he knew the man who’d cast it. (Martin, *Kings* 623)¹⁰⁰*

Este momento particular é um dos episódios em que as ambiguidades de Melisandre são mais visíveis, afinal ela parece brilhar no momento em que dá à luz uma Sombra, Sombra essa que terá sido concebida entre ela e Stannis e que irá assassinar Renly Baratheon. Assim, em Melisandre, estão contidos os princípios da luz e sombra, vida e morte, natural e sobrenatural, feminino e masculino. Esta Sombra produzida por Melisandre ecoa as invocações de demónios de que muitas mulheres eram acusadas quando confrontadas com acusações de bruxaria. De facto, para Russell¹⁰¹, a figura do demónio, originalmente, referia-se a espíritos hostis dos mortos, dos animais ou de humanos, representando a personificação dos poderes nocivos da natureza. Podia, ainda, simbolizar as projecções das forças destrutivas e inconsoláveis dentro de cada um (Russell 102-103), aspecto que se reflecte na Sombra produzida por Melisandre, mas que é, de acordo com a indicação de Davos, uma reprodução de Stannis. Para Russell: “[...] [T]here is a curious relationship between our will and the demon that we have projected from our darkest desires. The ultimate origins of the evil tendencies inherent within men may be literally demonic, or the result of original sin, or the remnants of our animal nature [...]” (103). Assim, Melisandre pode ser considerada uma espécie de receptáculo para os instintos mais negros do ser humano, mas que acaba por tomar forma, no caso de Stannis, numa Sombra que matará o irmão. A presença de Melisandre reflecte, ainda, uma personagem em particular da literatura medieval: Morgan Le Fay, do ciclo arturiano.

Com efeito, é no romance medieval que a magia emerge com maior proeminência, logo na fase inicial do surgimento deste género, estando associada ao maravilhoso, ao sobrenatural, ao mundo feérico, aos motivos da demanda e da aventura. No romance,

¹⁰⁰ Ênfase no original.

¹⁰¹ Para Russell, a figura do demónio é anterior ao Cristianismo, tendo raízes nas crenças e rituais dos povos pagãos e que, por isso, eram vistos com desconfiança e medo pelos povos cristianizados, uma vez que muitos rituais e crenças continuavam a estar presentes na cultura e sociedade cristã medieval (102).

aqueles que possuem habilidades mágicas têm um poder adicional e um papel activo na narrativa: “Magical abilities offer agency and empowerment – and they present extraordinary challenges to power” (Saunders 355). Apesar de haver personagens masculinas ligadas à magia, como é o caso de Merlin, na literatura arturiana, são as mulheres que adquirem maior relevância neste âmbito.¹⁰² Este facto remete para a frequência com que as mulheres eram associadas a práticas curativas e medicinais, com o conhecimento que tinham sobre os produtos que vinham da terra e que podiam ser empregues para aliviar males humanos, aspecto que contribuiu para que a mulher ficasse ligada à magia na literatura. Para Saunders: “[...] [T]he woman is figured as healer, an image with some mimetic force in a world where physicians were rare and medicine was practised by those possessing folk and herbal knowledge, especially monks and wise women” (358). No âmbito do romance, as mulheres ganham papéis activos através do domínio de poderes que lhes permitem controlar o corpo e moldarem pensamentos e emoções, como resposta ao mundo masculino em que a força militar e o código de cavalaria dependiam da vitória individual sobre o corpo em combate (Saunders 358). Por este motivo, passaram a ser vistas com desconfiança e a serem, com o tempo, vilificadas e colocadas à margem da sociedade.

Uma das grandes personagens ligadas à magia no romance medieval é Morgan Le Fay, a principal opositora do Rei Artur e dos seus cavaleiros no ciclo arturiano.¹⁰³ Morgan é uma figura ambígua e complexa, à semelhança de Melisandre, uma vez que as suas acções são imprevisíveis. Ela é descrita ora de forma positiva, como curandeira de Artur que o leva até Avalon para sarar as suas feridas, ora de forma negativa, como a grande inimiga do rei que constantemente o põe à prova e desafia, tanto na corte como nas aventuras dos seus cavaleiros. Uma das razões apontadas para esta complexidade de descrições e conotações é o facto de Morgan representar o Outro, por ser uma personagem na qual são projectados o medo e a imprevisibilidade, tornando-a num receptáculo para os aspectos mais misteriosos e negativos do ser humano (Hebert 2). Neste sentido, Melisandre simboliza, também, o conhecimento que vem do Oriente, de um local

¹⁰² Na literatura arturiana medieval, Merlin é um feiticeiro que guia e orienta Artur durante a sua vida, ainda que as figuras femininas associadas à magia sejam em maior número e, a certa altura, assumam maior importância na obra. De notar, não só, a figura de Morgan Le Fay, mas também da Dama do Lago, que oferece a espada Excalibur a Artur, e Vivienne, ou Nimue, que, enfeitiça Merlin e o enclausura dentro de uma árvore com a sua própria magia

¹⁰³ Para um estudo sobre a evolução da figura de Morgan Le Fay desde o mito celta até à contemporaneidade, cf. Ana Rita Martins, *Morgan Le Fay: A Herança da Deusa. As Faces do Feminino na Mitologia Arturiana*, Tese de Mestrado apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (2009).

geograficamente desconhecido para a população de Westeros e, por isso, temido, em oposição às crenças do Ocidente que todos conhecem e que são familiares.

De acordo com Hebert, a complexidade de Morgan tem uma razão de ser, conclusão essa que pode ser aplicada também a Melisandre: “Morgan is problematic because she neither conforms to conventional models of ‘good’ and ‘bad’ femininity nor adheres to the traditional place of women in society. [...] [S]he embodies characteristics and behaviors that cannot be classified by simple-minded dichotomies” (3). Desta forma, Morgan afirma-se como um potencial literário para a representação do poder feminino, uma vez que tem a capacidade de cruzar e diluir fronteiras. A sua personagem, de certa forma, coloca em causa pré-concepções sobre o papel da mulher, complicando os limites sociais e de género tanto no período medieval como na contemporaneidade, encontrando ecos claros em Melisandre. Para Hebert, é esta qualidade ambivalente de Morgan que a torna uma verdadeira “shapeshifter”: “The primary sources provide evidence that Morgan does not change from ‘good’ to ‘evil’ over time, but retains the potential for a range of representations right from the beginning. She is a shapeshifter, after all” (5). Todo este potencial de Morgan Le Fay está patente também em Melisandre, uma vez que também ela desafia qualquer tipo de classificação ao não aderir ao papel tradicional da mulher na sociedade de Westeros, ao apresentar-se como uma figura feminina disruptiva através da aquisição de poder que não advém do estatuto social, como acontece com Cersei e Olenna Tyrell, nem do âmbito militar, como Daenerys ou Asha Greyjoy.

O facto de Morgan Le Fay conseguir mudar de forma física remete para a arte da necromancia, que indica o uso da magia para fins malfazejos, mas também para a comunicação com o mundo espiritual, dos mortos, para obter informações. Na Idade Média, a necromancia é considerada uma corrupção da ordem divina que afasta os seus praticantes de Deus e que os aproxima do demónio. Segundo Saunders: “‘Nigromancy’ can imply the use of illusions, and may signal human practitioners whose arts are extreme, dubious and sometimes villainous. It may include the power of invisibility, metamorphosis or shape-shifting, manipulation of mind or body for the purpose of love or power” (362). No caso de Melisandre, também ela altera a sua forma através do rubi que ostenta no colar que usa sempre ao pescoço. Este aspecto é visível quando o leitor se apercebe que Melisandre suporta um fardo maior do que ela mesma e que isso tem consequências físicas, sendo disfarçadas pela utilização de um colar de rubi ao pescoço que carrega consigo um feitiço de *glamour* (Martin, *Dance* 460). Mais uma vez, o uso de feitiços para iludir e ludibriar insere-se na categoria da magia utilizada para o Mal,

associada mais a uma esfera maligna do que divina, ligando Melisandre a uma conotação mais negativa do que positiva. Neste sentido, e em relação à forma como este tipo de magia era encarada durante a Idade Média, para Blacharska: “[...] [I]t is the Devil who is a master of illusion, shape-shifting and disguise [...], and thus cannot transform reality and are only able to produce illusions by changing appearances (219).

No caso de Morgan Le Fay, a sua capacidade de mudar de forma liga-a ao Outro Mundo, o mundo do sobrenatural, dos seres feéricos, fazendo com que os demais temam a sua presença. Em *Sir Gawain and the Green Knight*, ela surge sob o disfarce de “loathly lady”, ou mulher horrenda, que causa o medo na corte arturiana, testando os cavaleiros da Távola Redonda. Aí, é revelado ao leitor que Morgan aprendeu a sua magia com Merlin, de quem supostamente é amante, e que as artes de Morgan podem ser consideradas de necromancia (Saunders 363). De facto, é Malory na sua obra *Le Morte D’Arthur* (1470) que revela que Morgan aprendeu a arte da necromancia num convento: “And the thyrd syster, Morgan le Fey, was put to scole in a nonnery, and ther she lerned moche that she was a grete clerke of nygromancye” (Malory 5-6). Nesta obra, Malory liga os feitiços e encantamentos à posse de corpos masculinos e a um desejo sexual predatório, vinculando a magia ao desejo sexual: “[...] Malory repeatedly links magic, sexual desire and force in negative ways until the end of the book, when she figures as one of the four weeping, black-hooded queens who carry the wounded Arthur to Avalon” (Saunders 364). No entanto, a redenção desta magia maligna é possível e é por isso que Morgan é uma das mulheres que leva Artur até Avalon, para que este se possa curar das suas feridas mortais. Ao ir para o Outro Mundo, em Avalon, Artur e Morgan passam a estar no domínio do maravilhoso, onde o rei não morrerá e viverá eternamente (REX QUONDAM; REXQUE FUTURUS). Assim, Artur une-se ao maravilhoso do qual Morgan é representante, passando a fronteira para o universo mágico, onde é acolhido pelas suas criaturas, agora benfazejas.

Desta forma, da mesma maneira que Morgan Le Fay adquire autoridade e estatuto garantidos através do uso da magia, também Melisandre consegue uma posição social e política semelhante ao de Stannis, obtendo mais relevância, até, do que Selyse. No entanto, embora Morgan seja concebida em Malory como a grande vilã da narrativa, tentando, por todos os meios, prejudicar Artur, Melisandre tenta ajudar Stannis a conseguir o Trono de Ferro, acreditando que ele é Azor Ahai cuja missão é salvar Westeros. Para O’Leary: “In Melisandre’s reckoning, Stannis embodies the power to save the land by driving its supernatural enemies back into the far north and uniting its peoples

in a way as much prophetic as it is heroic. As Azor Ahai, Stannis is an instrument of R'hllor” (9). Melisandre é, então, vilificada por aqueles que a consideram uma ameaça ao poder e às crenças instituídas, expondo a sociedade patriarcal de Westeros e o quão redutora é a visão dos homens em relação a figuras femininas de poder. Ela é, ainda, uma mulher ligada ao sagrado e à religião, algo que é igualmente considerado subversivo, uma vez que é uma personagem que inspira medo e admiração, sendo que é o seu conhecimento e poder advindos das suas profecias aquilo que impele Stannis a agir (O’Leary 12).

Desta forma, é possível afirmar que Melisandre é uma figura de autoridade porque ela vem questionar as instâncias de poder de Westeros ao apresentar uma nova religião que, na sua óptica, é superior à Fé dos Sete e é a que salvará a população do Inverno que está para chegar, mas também por se associar a Stannis, um dos principais pretendentes ao Trono de Ferro. O facto de Melisandre estar ligada ao mundo da magia confere-lhe uma autoridade adicional, uma vez que ela surge como uma personagem que questiona e rompe com as crenças tradicionais, para além de possuir habilidades que mais ninguém tem, algo que lhe permite ter agência em Westeros. Para além disso, através da sua religião, Melisandre ganha domínio sobre a própria vida e sobre a morte. Ela consegue sobreviver às tentativas de ser envenenada, dá à luz uma sombra assassina e tem uma profunda influência sobre Stannis. É capaz de persuadir homens a executar actos horrendos em nome da sua religião, o que corresponde aos medos contemporâneos do fanatismo religioso: “This frightening persuasiveness, coupled with her willingness to see violence committed in the name of faith, derives much of its impact from our contemporary fears of religious fanaticism and murder performed on religious grounds” (Hunter 154). No entanto, a religião que lhe confere autoridade, que a empodera com as suas habilidades sobrenaturais, também acaba por se revelar opressiva. Afinal, Melisandre é apenas uma serva do Senhor da Luz, como ela tantas vezes afirma, estando vinculada a um deus masculino e às regras do seu culto (Hunter 155). Desta forma, é possível perceber que o poder de Melisandre é altamente condicionado e sujeito às habilidades que lhe são concedidas através da fé, e não lhe é intrínseco, fazendo com que ela, tal como Cersei, esteja presa a paradigmas que diminuem e inferiorizam as mulheres de Westeros. De notar, ainda, que, à semelhança de Cersei, também Melisandre utiliza a sua sexualidade para conquistar autoridade política e é sob essa luz que ela é caracterizada, como uma mulher calculista, manipuladora e sedutora. Desta forma, o potencial de Melisandre em afirmar-se como um ícone feminino religioso positivo acaba

por ser prejudicado por causa da sua sexualidade: “What might seem like a positive feminist model of religion is undermined, however, by Melisandre's use of her sexuality as a weapon, seducing and later controlling Stannis. She deploys her sexuality to keep the would-be king from asking too many questions about her prophecies and dictates” (Howe 11).

Assim, Melisandre assume-se como uma personagem feminina complexa, que acaba por ser condenada na narrativa pelo uso da sexualidade como forma de alcançar os seus objectivos, ainda que ela desafie as instâncias de poder no que diz respeito aos papéis tradicionais da mulher. Neste sentido, é relativamente fácil categorizar Martin como um autor misógino. Contudo, Martin apresenta várias personagens femininas fortes, complexas, ainda que o seu domínio possa ser relativo e a forma como obtêm esse mesmo poder condenável, por via da sociedade em que vivem que é, essa sim, misógina e sexista. Desta forma, Martin pretende criticar a forma como o poder feminino ainda é visto à luz de uma sociedade patriarcal, em que os cargos de poder são ocupados, maioritariamente, por homens, aspecto que, de certa forma, força as mulheres a conseguirem obter alguma autoridade e domínio através de outras maneiras, nomeadamente através da via da sensualidade, algo que é visto como censurável e que diminui estas mulheres por esse mesmo motivo. Na narrativa de *Ice and Fire*, as figuras femininas ilustram essas mesmas dificuldades, bem como as lutas para se conseguirem afirmar enquanto mulheres de poder por direito próprio, ainda que estejam manietadas pela misoginia da sociedade de Westeros. No entanto, todas as mulheres são personagens complexas, que tentam ultrapassar as limitações relacionadas com o seu género, assumindo-se como figuras disruptivas e questionadoras de Westeros. Este facto aplica-se, não só, a Cersei e a Melisandre, mas também a Sansa e a Arya Stark, a Brienne, a Daenerys e a Asha Greyjoy que vivem com todos os constrangimentos associados às mulheres, embora, cada uma à sua maneira, espelhem lados diferentes de uma sociedade que ainda é, maioritariamente, sexista e que não permite que as mulheres acedam aos mesmos cargos de poder que os homens, relegando-as sempre para posições mais passivas e submissas, em segundo plano. Assim, apesar de ser possível afirmar que a sociedade de *Ice and Fire* é misógina, a obra em si não possui um carácter misógino, pretendendo, sim, reflectir na realidade de Westeros as limitações de género que as mulheres enfrentam no Mundo Primário.

Conclusão

A presente tese teve como objectivo analisar a forma como George R. R. Martin retrata a Idade Média em *A Song of Ice and Fire*. Neste sentido, é possível verificar que a Idade Média continua a ser o cenário preferencial das narrativas fantásticas, mesmo quando se quer romper com estereótipos da sua representação, como é o caso da obra de Martin. Assim, embora o autor inclua elementos medievais na sua narrativa, posteriormente subverte-os, aproximando-os da realidade contemporânea dos séculos XX e XXI, sob o argumento de tornar a sua narrativa mais fiel à realidade medieval. O autor pretende, ainda, denunciar as convenções do género fantástico, tentando contribuir para uma reformulação dos seus temas e motivos principais, jogando com as expectativas dos leitores enquanto à estrutura deste tipo de narrativas. Assim, torna-se relevante analisar o porquê de existirem estas subversões e desconstruções de temáticas, personagens e elementos que advêm tanto dos romances medievais como das construções culturais do século XIX que deram origem ao medievalismo. É interessante verificar que, portanto, a influência da Idade Média imaginada, quer por autores do século XIX, quer por autores já dos séculos XX e XXI, afecta a percepção que os leitores têm do período medieval que não corresponde, necessariamente, à Idade Média real. Esta, contudo, também nos é inacessível, pois dela apenas temos testemunhos parcelares, muitos deles em segunda mão, que não nos permitem conhecer como eram, na realidade, as vivências das populações medievais ao longo dos dez séculos em que o período se inscreve de acordo com as balizas historiográficas tradicionais. Ainda assim, temos acesso, quer a factos e acontecimentos de ordem histórica, política, económica, social e religiosa, quer a narrativas literárias de que Martin se procurou inteirar de modo a aproximar a sua Fantasia medieval de uma Idade Média mais factual e menos romântica. Tanto a Fantasia inspirada directamente nas recriações oitocentistas, como as narrativas mais cruas e afastadas das idealizações provindas do Romantismo, como é o caso de *Ice and Fire*, têm contribuído para que a era medieval perdure no tempo e no imaginário colectivo, sendo veiculada não só pela literatura, mas também, desde tempos mais recentes, pelo cinema e séries de televisão que se apropriam da Idade Média europeia, de forma mais ou menos fiel para responder a questões contemporâneas. Afinal, em pleno século XXI, assiste-se à escalada de violência perpetrada por grupos terroristas como o Estado Islâmico e que têm como consequência a crise de refugiados na Europa, propiciando o aumento da força política de grupos ultranacionalistas por todo o continente europeu, mas também nos Estados

Unidos. Neste contexto, a eleição de Trump, o crescimento do racismo e da xenofobia e um constante sentimento de insegurança por parte das minorias, para além da constante ameaça de uma possível guerra nuclear com a Coreia do Norte, favorecem a criação de narrativas que, ainda apostando num cenário medieval, discorrem sobre os problemas que afectam a sociedade contemporânea. A Idade Média passa, assim, a servir de espelho do mundo dos séculos XX e XXI mostrando que, apesar das paisagens e dos cenários serem diferentes, o homem medieval é igual ao homem contemporâneo, com as mesmas falhas, as mesmas ambições e, muitas vezes, a mesma forma de pensar, aproximando os acontecimentos narrados das inquietações dos dias de hoje. Por isso, torna-se relevante um estudo que analise estas questões, em especial quando vistas à luz de uma saga literária de Fantasia com tanta projecção e sucesso como *Ice and Fire*. E ainda que existam já alguma investigação sobre estas temáticas da literatura fantástica, do Medievalismo e do Neomedievalismo a nível internacional, bem como sobre a obra mencionada, no âmbito nacional esta é uma lacuna que a presente tese também procura colmatar, dando o mote para futuros estudos nestas áreas.

Numa primeira parte do presente trabalho, delineou-se um percurso que se prende com o surgimento do género da Fantasia e com a sua teorização por parte dos autores mais importantes que pensaram sobre o género. Foi possível verificar, assim, que as bases da Fantasia podem ser encontradas na mitologia, nos contos populares e nos contos de fadas, surgindo esse enquanto género já no século XIX e desenvolvendo-se com maior fulgor a partir do século XX, tendo como principais impulsionadores J. R. R. Tolkien e C. S. Lewis, hoje entendidos como os pais da Fantasia moderna. E são estes autores que vão estabelecer, em larga medida, os principais moldes na construção de mundos fantásticos que ecoam ainda em obras de Fantasia contemporâneas, quer seja através da repetição desses mesmos modelos, quer seja para romperem com eles, como é o caso de Martin e da sua obra *Ice and Fire*. Em termos teóricos, foi possível verificar que algumas das características definidoras da Fantasia contemporânea se aplicam a *Ice and Fire*, seja na construção de um Mundo Secundário, segundo a definição de Tolkien, seja na caracterização desta obra como uma Fantasia Imersiva, de acordo com Mendlesohn. No entanto, apurou-se que *Ice and Fire* se afasta de algumas construções narrativas de mundos fantásticos de forma a questionar esses mesmos moldes, pretendendo, assim, criar um universo onde existe espaço para questionar, desconstruir e subverter pré-concepções no que toca à criação desses universos. Assim, Martin critica a estrutura estereotipada da Fantasia moderna desde Tolkien e Lewis e contribui para uma nova

forma de escrever e entender o fantástico que se reflecte, inclusive, em novos autores que seguem o mesmo rumo, como Steven Erikson e Joe Abercrombie. Desta forma, Martin não só inova na representação de elementos medievais numa narrativa fantástica, como demonstra que é possível escrever Fantasia sem seguir os moldes tradicionais. Nesse sentido, *Ice and Fire* torna-se uma obra disruptiva que se assume, por isso mesmo, como um dos mais importantes textos de Fantasia produzidos em finais do século XX e início do século XXI. Martin baseia-se nas matrizes utilizadas por Tolkien para construir o seu mundo de Westeros, providenciando aos seus leitores elementos que eles possam reconhecer de outras obras de Fantasia para, depois, subverter as suas expectativas. Nesse sentido, a descaracterização de elementos medievais convencionais é, porventura, o aspecto mais original da obra de Martin que, assim, permite uma reflexão sobre o papel destas representações medievalistas nas culturas dos séculos XX e XXI, tema principal da presente tese.

De facto, a constante inspiração em cenários medievais por parte de obras de Fantasia, quer na literatura, quer no cinema, na televisão ou nos videojogos, continua a atrair um público que assim mantém contacto com os mundos neomedievais, construídos a partir de pré-concepções sobre a Idade Média. Uma das possíveis razões que justifica este contínuo fascínio pela época medieval é a nostalgia sobre relativamente a um passado que está associado ao nascimento do homem moderno, tal como é afirmado por Umberto Eco, e, por isso mesmo, apresenta um grande potencial imaginativo. Neste sentido, a nostalgia é um elemento citado por vários autores ao longo do segundo capítulo da presente tese, como Alice Chandler, Umberto Eco, Loretta Holloway e Jennifer Palmgren, como sendo um dos aspectos impulsionadores do movimento medievalista no século XIX, dando origem a uma Idade Média romantizada e idealizada pelos Vitorianos, visão essa que se irá perpetuar até aos dias de hoje. De facto, Chandler descreve esta nostalgia vitoriana da seguinte forma:

The more the world changed, and the period of the medieval revival was an era of ever-accelerating social transformation, the more the partly historical but basically mythical Middle Ages that had become a tradition in literature served to remind men of a Golden Age. The Middle Ages were idealized as a period of faith, order, joy, munificence, and creativity. (1)

Assim, é possível afirmar que a autenticidade histórica nunca foi uma preocupação vitoriana aquando da representação da Idade Média. Pelo contrário, é precisamente a falta de rigor histórico que confere uma estética própria ao Medievalismo e às obras que se

inserir nesse movimento durante o século XIX. Neste sentido, grande parte das obras de Fantasia puderam apropriar-se do período medieval como aquele que é o preferido para enquadrar as suas narrativas, uma vez que a falta de rigor histórico é substituída pela capacidade imaginativa do autor para criar mundos secundários, e porque apelam a um imaginário associado ao sonho e ao mito.

Para Martin, estas versões idealizadas e romantizadas da Idade Média, veiculadas por obras de Fantasia têm sido perpetuadas principalmente através da Disney, pelo que o autor considera que muita da Fantasia moderna constrói uma Idade Média “Disneyficada”. De facto, poderá argumentar-se que o primeiro contacto com a Idade Média, para uma grande parte das pessoas do século XX, terá sido através das animações da Disney e terão sido esses filmes os responsáveis por alimentar o imaginário associado ao período medieval. No entanto, este tipo de filmes de animação nunca teve como objectivo ser historicamente fiel. Pelo contrário, a Disney oferece uma interpretação maleável da história, guiada por uma nostalgia pelo passado, como afirma Pugh: “[...] an inherently flexible reinterpretation of history guided not by dates and facts but by an asynchronous nostalgia for fairy tales and fantasies set in the past, while inspired by an American view of the future” (5). Ainda assim, o facto deste género de películas ser direccionado a um público infantil, cujo primeiro contacto com a Idade Média são histórias como *Branca de Neve e os Sete Anões* (1937), *A Bela Adormecida* (1959), *A Espada era a Lei* (1963), ou *O Corcunda de Notre Dame* (1996), vai reforçar a noção de que a era medieval é uma época fantástica, cheia de elementos maravilhosos, sem qualquer ligação com a realidade histórica, para além de misturar, na mesma película, diferentes culturas e séculos que não são, necessariamente, medievais. Este aspecto reforçou a associação entre a Idade Média, a Fantasia e um público infantil, o que contribuiu para que este tipo de narrativas fosse desvalorizado e visto como menor, algo já patente em fins do século XIX e início do século XX, estabelecendo os motivos para se considerar o medievalismo e a Fantasia medievalista de forma séria. Estes factores perpetuam a ideia de que as obras medievalistas de cunho fantástico e, por acréscimo, a própria Idade Média são infantis, ingénuas e escapistas, propagando uma certa atitude elitista em relação à capacidade imaginativa de criar mundos secundários com características fantásticas, por oposição ao retrato realista do qual, supostamente, a Fantasia se pretende afastar.

Efectivamente, é possível reflectir sobre os elementos medievais que estão presentes em *Ice and Fire* e o que se pretendeu demonstrar com este trabalho foi que

muitos deles são desconstruídos pelo autor, que assim contraria as expectativas dos seus leitores. De facto, Martin destaca-se dos autores de Fantasia que lhe são anteriores ao questionar constantemente o modo de construir narrativas e personagens de Fantasia baseadas no período medieval. Martin desconstrói e contesta estes elementos, mostrando que a Fantasia não é só um local para onde o leitor se pode evadir, mas é também, sobretudo, o meio pelo qual se pode reflectir sobre a própria forma de escrever Fantasia. Neste sentido, e através da análise que foi feita no último capítulo da presente tese, é possível afirmar que a Idade Média de *Ice and Fire* é a versão do autor e não uma representação fiel do período, em linha com a afirmação de Finn, quando escreve: “[...] *A Song of Ice and Fire* and *Game of Thrones* do not reflect premodern Europe, but rather, refract it, providing a distorted, sensationalized impression of the period” (“Queen” 31).

Na sua obra, Martin reflecte, essencialmente, sobre como as lutas de poder influenciam a atmosfera política, social e cultural de uma nação, marcando a história da humanidade, e como os jogos políticos, as traições e contendas sangrentas de hoje só são diferentes das de outrora porque as vivemos em tempos diferentes, ainda que o espírito humano seja o mesmo. O autor critica, também, a luta pelo poder e o que as pessoas estão dispostas a fazer para o obter, não olhando a meios para atingir os seus fins. Neste sentido, estas lutas estão materializadas no Trono de Ferro, o assento régio de Westeros. Símbolo do poder político e cobiçado por vários nobres após a morte de Robert Baratheon, o trono representa, por um lado, a ambição e sedução da autoridade e por outro, a dificuldade de governar de forma justa, pois relembra a violência necessária para conseguir esse poder, algo que o próprio Robert salienta: “I swear to you, sitting a throne is a thousand times harder than winning one” (Martin, *Thrones* 47). O trono, em si, é um assento desconfortável, frio, feito de várias espadas de gumes aguçados que, por vezes, ferem quem aí se senta, recordando o soberano de todas as pessoas que lutaram e morreram para que ele pudesse aí governar e de todas as traições cometidas por aqueles que dele desejaram reinar. O trono fora, aliás, construído de forma a que o rei nunca estivesse confortável, lembrando a responsabilidade do cargo de regente, tal como é referido na descrição feita por Eddard Stark:

[...] [A]n ironwork monstrosity of spikes and jagged edges and grotesquely twisted metal. It was, as Robert so warned him, a hellishly uncomfortable chair [...]. The metal beneath him had grown harder by the hour, and the fanged steel behind made it impossible to lean back. *A king should never sit easy*, Aegon the Conqueror had said [...]. (Martin, *Thrones* 462)

Assim, o trono de ferro figura como um elemento simbólico no que diz respeito à luta pelo poder e o quanto este tem o potencial de seduzir e, ao mesmo tempo, corromper o ser humano, um dos temas centrais da narrativa. Revela, porventura, que é impossível governar sem dor ou sem se ser vítima ou agente de crimes e actos de traição.

No ano em que se assistiu à estreia da última temporada de *Game of Thrones* nos meios audiovisuais (2011-2019), o universo de Martin deixa um legado imenso, ainda que a sua versão literária permaneça inacabada. *Game of Thrones* figura como um marco não só na cultura popular, mas também na forma de fazer séries de televisão, diluindo a fronteira entre este meio e o cinema, principalmente no que toca à realização e produção. Nunca outra série marcou tanto as vidas dos seus telespectadores, inundando as redes sociais com comentários sobre os episódios, as personagens, os momentos cruciais da narrativa; motivando a escrita de artigos em revistas, jornais e plataformas digitais que dissecavam a série e o seu impacto no público e na cultura contemporânea; e propiciando outras tantas homenagens e paródias em programas de entretenimento.¹⁰⁴ Neste sentido, *Game of Thrones* assume-se como uma das mais relevantes séries de televisão do século XXI, tornando-se num fenómeno viral, tal como atesta Andrew Todd:

When's the last time a show became that kind of cultural sensation - not just a "water cooler" show, but a show that *demand*ed to be watched, and watched quickly, lest ye be left out of the conversation, or worse, spoiled by it? [...] A significant part of that cultural virality stemmed from the show's upending of many a TV storytelling rule. *Game of Thrones* was popular and highly-esteemed from the beginning, but it was the first season's ninth episode, "Baelor," that sent the world into a frenzy and rendered the show a must-watch. Once the show's main character, played by its most well-known actor, was killed off, there were no rules anymore. [...] *Thrones* also broke TV tradition - or rather, broke it further - in its approach to world-building. [...] Going forward, *Game of Thrones'* legacy will be felt most in its status as a televised mega-blockbuster. (Todd)¹⁰⁵

Em termos estatísticos, *Game of Thrones* excedeu todas as expectativas em relação a uma série televisiva deste género, tendo sido transmitida em 207 países e com uma audiência de mais de 30 milhões de espectadores só nos Estados Unidos. Além disso, foi filmada

¹⁰⁴ Relembre-se, a título de exemplo, o *sketch* emitido no programa *Late Night with Seth Meyers* (NBC), em 2015, em que o apresentador janta com vários amigos seus juntamente com Jon Snow que, com o seu discurso sombrio e desconsolador, comprova não ser uma companhia agradável para eventos sociais, parodiando a sua personagem em *Game of Thrones*. O mesmo acontece no ano seguinte, com Melisandre a ser convidada para o chá de bebé da esposa de Seth Meyers.

¹⁰⁵ Ênfase no original.

em dez países diferentes, entre eles a Irlanda do Norte, a Espanha, a Croácia, a Islândia e Marrocos, tendo sido a série mais cara a todos os níveis até aos dias de hoje, com orçamentos somente iguais por produções cinematográficas. A título de exemplo, a oitava e última temporada teve um custo de cerca de 90 milhões de dólares, uma média de 15 milhões de dólares por cada episódio. A série é, ainda, uma das mais premiadas de sempre, com um total de 59 Emmys galardoados, entre categorias técnicas e de representação, e sete Screen Actor's Guild Awards (SAG). No total de todas as 594 nomeações a prémios, *Game of Thrones* saiu vencedora 361 vezes.

Assim, o mundo criado por Martin na sua obra literária ganhou um impulso maior através da sua adaptação televisiva, atraindo novos públicos e oferecendo um meio audiovisual que complementa a narrativa escrita. Além do mais, a série tornou-se um fenómeno entre os fãs, tal como é notado por Finn, que afirma que os seus admiradores mostram o seu interesse das mais variadas formas, desde a recriação de personagens e dos objectos mais emblemáticos da série, através da escrita de *fanfiction*, da produção artística nos mais variados meios, da crítica aos vários episódios através das redes sociais, provando o carácter agregador da série que se tornou impossível de ignorar (Finn, "Introduction" 7). Este facto é notado também por Joana Amaral Cardoso no artigo que assinou no *Ípsilon*, suplemento dedicado à cultura do jornal *Público*, em que afirma que a série "[l]eva-nos de volta à forma como costumávamos ver televisão – um passado em que todos viam a mesma coisa, semanalmente, e podiam comentá-la no dia a seguir na escola, no trabalho, no café" (4). A importância da série foi, também, o de trazer a Fantasia para a cultura *mainstream*, demonstrando que o género é pertinente e que permite a discussão de questões importantes para a cultura e a sociedade contemporâneas, ganhando reconhecimento comercial e crítico, sendo que um não exclui o outro. Por outro lado, o sucesso de *Game of Thrones* acabou por suscitar um novo interesse quanto à literatura fantástica, com novos autores a serem publicados e autores mais antigos a serem descobertos pelo público de agora, mas também no que diz respeito à adaptação de novas séries no âmbito deste género. É o caso de *As Crónicas de Shannara* (2016-2017), *The Magicians* (2015 até ao presente) e até, mais recentemente, *The Witcher*, lançada no fim de 2019 pela Netflix e tida, para muitos, como aquela que poderá colmatar o vazio deixado por *Game of Thrones*. A relevância que esta série tinha na vida das pessoas é de tal forma evidente que, após o fracasso da última temporada, em 2019, os fãs, sentindo-se desiludidos e ultrajados, se moveram em massa para criar abaixo-assinados e grupos nas redes sociais onde difamavam os argumentistas, difamação essa que está longe de

conhecer um fim, apesar de a série já ter terminado há muitos meses. Esta reacção deveu-se ao facto de os fãs não se reverem na forma como foi apresentado o desenlace final. Isto demonstra, não só, o impacto da série na cultura actual, mas também o enorme envolvimento do público e dos espectadores que exigiam outro final, incentivando, inclusive, à escrita de finais alternativos, como é o caso de Daniel Whidden que criou um vídeo onde reescreve a última temporada, oferecendo, na sua visão, um final mais adequado (Hough).

Contudo, importa ainda perceber se aquilo que o público procura é um retrato fiel de um período histórico, ou perder-se numa narrativa que o transporta para outros mundos, para outras realidades. Afinal, a Fantasia neomedievalista, como é o caso de *Ice and Fire*, não tem um propósito pedagógico, no sentido em que não pretende passar conhecimento sobre a Idade Média histórica da mesma forma que faz, por exemplo, um romance histórico. No entanto, são esses factos históricos concretos que propiciam a construção do Mundo Secundário, que permitem a existência de comentários de teor político e social, bem como a criação de uma forma de entretenimento. E é curioso como algumas obras de Fantasia medievalistas e neomedievalistas, com todos os lugares-comuns e pré-concepções sobre a Idade Média que possam conter, muitas vezes servem como ponto de partida para estudantes de Estudos Medievais, por exemplo, influenciando uma comunidade de académicos que, posteriormente, pretendem estudar e interpretar a literatura, a cultura e a história medievais. Amy Kaufman realça este aspecto, afirmando que estas transições deveriam ser valorizadas e encorajadas, ao invés de não serem tomadas em consideração:

Vikings, Arrow, Merlin, Skyrim, Dragon Age, Robin Hood, and yes, Game of Thrones. This is the cultural food on which our students and our peers subsist, and whether we like it or not, these are the paths most likely to lead students into Medieval Studies. Gamers who go on a quest for a fragment of the Edda in *Skyrim* want to read the real one; they are intrigued when they encounter Thomas Malory's lecherous Merlin instead of the boyish hero they loved on the BBC. *Dragon Age* taught them about the Hundred Years War by analogy and *Game of Thrones*, love it or loathe it, fuels their desire to interrogate the façade of chivalry, rumors of royal incest, and the treatment of women and the disabled in medieval Europe. ("Lowering" 3)

Assim, tanto o Medievalismo como o Neomedievalismo, ao reflectirem sobre si próprios e sobre o momento presente, propiciam novas discussões sobre a Idade Média e sobre o que significa o termo "medieval" nos dias de hoje, seja no âmbito da literatura, da história,

da filosofia ou dos novos meios audiovisuais. É através de textos medievalistas e neomedievalistas que pode ser possível suscitar novos interesses sobre a Idade Média, uma vez que os alunos poderão sentir-se mais motivados quando analisam material sobre o qual já investiram e que conhecem. É necessário estabelecer um elo de ligação entre as obras canónicas medievais e a ficção de género ao analisar pontos em que se aproximam e em que se distanciam, realçar semelhanças e apontar diferenças entre os textos de forma a, não só, suscitar interesse pelo passado medieval, mas também fazer a ponte com a cultura contemporânea.

Por estes motivos se torna tão relevante um estudo destas temáticas, para que o género da Fantasia seja valorizado e alvo de investigação, possibilitando a aproximação de estudantes às Humanidades através de obras de entretenimento contemporâneas. Esta aproximação seria frutífera também para docentes e investigadores que poderão explorar questões actuais através de meios contemporâneos como é o caso da Fantasia, mais especificamente da Fantasia neomedieval. É curioso verificar, nesse sentido, que existem já cursos onde se estudam as temáticas representadas quer em *Game of Thrones*, quer em *Ice and Fire*, bem como cursos onde se estuda a história e a cultura medieval europeia a partir das obras mencionadas. É o caso das Universidades de Harvard, Virginia, California (Berkeley), Tulsa e Western¹⁰⁶, em que se estudam temáticas ligadas com o mundo narrativo criado por Martin, mas também se convida à reflexão sobre o papel da cultura medieval na cultura contemporânea (DeLeau).¹⁰⁷

Assim, é possível concluir que a Idade Média e o imaginário que ela evoca continuam relevantes no século XXI, em grande parte através de obras de Fantasia, sejam elas literárias, cinematográficas ou televisivas. E, uma vez ultrapassadas as questões ligadas ao impulso de julgar uma obra medievalista ou neomedievalista como sendo historicamente fiel ou não ao período que retrata, é possível verificar como qualquer uma delas interpela a realidade contemporânea, de forma a providenciar um melhor entendimento dos usos do passado no presente.

¹⁰⁶ A título de exemplo, a Universidade de Harvard oferece um curso com o título “The Real Game of Thrones: From Modern Myths to Medieval Models”; a Universidade da California, Berkeley, aposta na área linguística, oferecendo um curso sobre a invenção de línguas em *Game of Thrones*; e a Universidade de Tulsa opta por oferecer uma visão sobre a representação de personagens com algum tipo de incapacidades físicas.

¹⁰⁷ Também na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, a disciplina “Ficção Científica e Fantasia de Expressão Inglesa”, permite discorrer sobre os dois géneros e sua importância fundamental na actualidade, e contém um módulo sobre *Ice and Fire* lecionado por mim.

Obras Citadas

- Aristóteles. *Poética*. Traduzido por Eudoro de Sousa. 6ª Edição. Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2000.
- Ashe, Laura. “The Hero and his Realm in Medieval Romance”. *Boundaries in Medieval Romance*, Editado por Neil Cartlidge, D.S. Brewer, 2008.
- Attebery, Brian. *Strategies of Fantasy*. Indiana University Press, 1992.
- Barber, Richard. “Chivalry and Literature”. *The Reign of Chivalry*. David & Charles, 1980.
- Baswell, Christopher. “Marvels of translation and crises of transition in the romances of Antiquity”. *The Cambridge Companion to Medieval Romance*, Editado por Roberta L. Krueger, Cambridge University Press, 2000.
- Baudrillard, Jean. “The Precession of Simulacra”. *Simulacra and Simulation*. (1981). Traduzido por Sheila Faria Glaser. Michigan University Press, 2010.
- Bettelheim, Bruno. *The Uses of Enchantment: The Meaning and Importance of Fairy Tales*. Alfred A. Knopf, Inc., 1976.
- Blacharska, Katarzyna. “Ambiguity in the Depiction of Melisandre in *A Song of Ice and Fire* by George R. R. Martin”. *George R. R. Martin’s “A Song of Ice and Fire” and the Medieval Literary Tradition*. Editado por Bartłomiej Blaszkiewicz, Warsaw University Press, 2014.
- Blake, William. “Descriptions of the Last Judgment”. *The Complete Poetry and Prose of William Blake*, Editado por David V. Erdman, Anchor Books, 1988.
- Botting, Fred. “In Gothic Darkly: Heterotopia, History, Culture”. *A New Companion to the Gothic*, Editado por David Punter, Wiley-Blackwell, 2012.
- Bruckner, Matilda Tomaryn. “The shape of romance in medieval France”. *The Cambridge Companion to Medieval Romance*, Editado por Roberta L. Krueger, Cambridge University Press, 2000.
- Cameron, John H. “A New Kind of Hero: *A Song of Ice and Fire*’s Brienne of Tarth”. *A Quest of Her Own: Essays on the Female Hero in Modern Fantasy*, Editado por Lori M. Campbell, McFarland & Company, 2014.
- Campbell, Joseph. “The Hero’s Adventure”. *The Power of Myth*. Editado por Betty Sue Flowers, Broadway Books, 1988.
- . *The Hero with a Thousand Faces*. (1949). Princeton University Press, 2004.
- Cantor, Norman F. *Inventing the Middle Ages*. Harper Perennial, 1991.

- Cardoso, Joana Amaral. “A Guerra dos Tronos é a série que merecíamos”. *Ípsilon*, 5 de Abril, 2019.
- Carroll, Shiloh. *Medievalism in A Song of Ice and Fire and A Game of Thrones*. D.S. Brewer, 2018.
- . “Rewriting the Fantasy Archetype: George R. R. Martin, Neomedievalist Fantasy, and the Quest for Realism.” *Fantasy and Science Fiction Medievalisms: From Isaac Asimov to A Game of Thrones*, Editado por Helen Young, Cambria Press, 2015.
- . “‘You ought to be in skirts and me in mail’: Gender and History in George R. R. Martin’s *A Song of Ice and Fire*”. *George R. R. Martin’s “A Song of Ice and Fire” and the Medieval Literary Tradition*, Editado por Bartłomiej Blaszkiwicz, Warsaw University Press, 2014.
- Chandler, Alice. *A Dream of Order: The Medieval Ideal in Nineteenth-Century English Literature*. Routledge, 1971.
- Chevalier, Jean e Alain Gheerbrant. *Dicionário dos Símbolos: Mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Traduzido por Cristina Rodriguez e Artur Guerra. Teorema, 1982.
- Clute, John e John Grant. “History in Fantasy”. *The Encyclopedia of Fantasy*. St Martin’s Griffin, 1997.
- Coleridge, Samuel Taylor. *Biographia Literaria*, Editado por James Engell e W. Jackson Bate, Princeton University Press, 1983.
- Coote, Lesley. “A Short Essay about Neomedievalism”. *Studies in Medievalism XIX: Defining Neomedievalism(s)*, Editado por Karl Fugelso, Boydell & Brewer, 2010.
- D’Arcens, Louise. “Medievalism: Scope and Complexity”. *Cambridge Companion to Medievalism*, Editado por Louise D’Arcens, Cambridge University Press, 2016.
- Delheim, Charles. “Interpreting Victorian Medievalism”. *History and Community: Essays on Victorian Medievalism*, Editado por Florence S. Boos, Routledge, 1992.
- Driver, Martha W. e Sid Ray. “Preface: Hollywood Knights”. *The Medieval Hero on Screen: Representations from Beowulf to Buffy*, Editado por Martha W. Driver e Sid Ray, McFarland, 2004.
- Eco, Umberto. “Dreaming of the Middle Ages”. *Travels in Hyperreality*. Traduzido por William Weaver. Harcourt, 1986.
- . “Introdução”. *Idade Média: Bárbaros, Cristãos e Muçulmanos*. Traduzido por Bonifácio Alves. Publicações Dom Quixote, 2010.

- Eliade, Mircea. *Aspectos do Mito*. Traduzido por Manuela Torres. Edições 70, 1963.
- . "The Structure of Myths". *Myth and Reality*. Traduzido por Willard R. Trask. Harper & Row, 1963.
- Emery, Elisabeth. "Medievalism and the Middle Ages". *Studies in Medievalism XVII: Defining Medievalism(s)*, Editado por Karl Fugelso, Boydell & Brewer, 2009.
- Ettlinger, E. "Magic Weapons in Celtic Legends". *Folklore*, Vol. 56, nº3, Taylor & Francis, 1945.
- Ferber, Michael. "Introduction". *A Companion to European Romanticism*, Editado por Michael Ferber, Blackwell Publishing, 2005.
- Finn, Kavita Mudan. "Introduction". *Fan Phenomena: Game of Thrones*, Editado por Kavita Mudan Finn, Intellect, 2017.
- . "Queen of Sad Mischance: Medievalism, 'Realism,' and the Case of Cersei Lannister". *Queenship and the Women of Westeros: Female Agency and Advice in Game of Thrones and A Song of Ice and Fire*, Editado por Zita Eva Rohr e Lisa Benz, Palgrave Macmillan, 2019.
- Fowkes, Katherine. "What's in a Name? Defining the Elusive Fantasy Genre". *The Fantasy Film*. Wiley-Blackwell. 2010.
- Fowler, Rebekah M. "Sansa's Songs: The Allegory of Medieval Romance in George R. R. Martin's *A Song of Ice and Fire* Series". *George R. R. Martin's "A Song of Ice and Fire" and the Medieval Literary Tradition*, Editado por Bartłomiej Blaszkiewicz, Warsaw University Press, 2014.
- Frye, Northrop. *Anatomy of Criticism: Four Essays*. Princeton University Press, 1973.
- Furtado, Filipe. *A Construção do Fantástico na Narrativa*. Livros Horizonte, 1980.
- . *Demónios Íntimos: A Narrativa Fantástica Vitoriana (Origens, Temas, Ideias)*. Dialoarts, 2018.
- Gaunt, Simon. "Romance and Other Genres". *The Cambridge Companion to Medieval Romance*, Editado por Roberta L. Krueger, Cambridge University Press, 2000.
- "Gothic". *Random House Unabridged Dictionary*. 2ª Edição, Editado por Jess Stein, Random House, 1987.
- Grewell, Cory Lowell. "Neomedievalism: An Eleventh Little Middle Ages?". *Studies in Medievalism XIX: Defining Neomedievalism(s)*, Editado por Karl Fugelso, Boydell & Brewer, 2010.
- Hackney, Charles H. "'Silk ribbons tied around a sword': Knighthood and the Chivalric Virtues in Westeros". *Mastering the Game of Thrones: Essays on George R. R.*

- Martin's A Song of Ice and Fire*, Editado por Jes Battis e Susan Johnston, McFarland & Company, 2015.
- Harrison, Robert Pogue. "Shadows of Law". *Forests: The Shadow of Civilization*. University of Chicago Press, 1992.
- Hebert, Jill M. *Morgan Le Fay, Shapeshifter*. Palgrave Macmillan, 2013.
- Hobsbawm, Eric. "Introduction: Inventing Traditions". *The Invention of Tradition*, Editado por Eric Hobsbawm, Cambridge University Press, 1983.
- . "Mass-Producing Traditions: Europe 1870 – 1914". *The Invention of Tradition*, Editado por Eric Hobsbawm, Cambridge University Press, 1983.
- Holloway, Loretta M. e Jennifer Palmgren. "Introduction". *Beyond Arthurian Romances: the reach of Victorian Medievalism*, Editado por Loretta M. Holloway e Jennifer Palmgren, Palgrave MacMillan, 2005.
- Howe, Andrew. "The realm is dark and full of deities: religion, class and power". *Vying for the Iron Thrones: Essays on Power, Gender, Death and Performance in HBO's Game of Thrones*, Editado por Lindsey Mantoan e Sara Brady, McFarland, 2018.
- Hume, Kathryn. *Fantasy and Mimesis: Responses to Reality in Western Literature*. Methuen, 1984.
- Hunter, Mikayla. "'All Men Must Die, but We Are Not Men': Eastern Faith and Feminine Power in A Song of Ice and Fire and HBO's Game of Thrones". *Queenship and the Women of Westeros: Female Agency and Advice in Game of Thrones and A Song of Ice and Fire*. Editado por Zita Eva Rohr e Lisa Benz, Palgrave Macmillan, 2019.
- Indick, William. *Ancient Symbology in Fantasy Literature: A Psychological Study*. McFarland, 2012.
- Jackson, Rosemary. *Fantasy: The Literature of Subversion*. Routledge, 1995.
- James, Edward. "Tolkien, Lewis and the explosion of genre fantasy". *The Cambridge Companion to Fantasy Literature*, Editado por Edward James e Farah Mendlesohn, Cambridge University Press, 2012.
- Jamison, Carol Parrish. *Chivalry in Westeros: The Knightly Code of A Song of Ice and Fire*. McFarland & Company, 2018.
- Jolles, André. *Formas Simples*. Traduzido por Álvaro Cabral. Editora Culturix, 1976.
- Jones, Rebecca. "A Game of Genders: Comparing Depictions of Empowered Women between A Game of Thrones Novel and Television Series". *Journal of Student Research*, vol. 1, nº. 3, 2012.

- Kaufman, Amy. "Lowering the Drawbridge". *The Year's Work in Medievalism, Special Issue: Medievalism Now*, Vol. 28, Editado por Karl Fugelso, E. L. Ridsen e Richard Utz, 2013.
- . "Medieval Unmoored". *Studies in Medievalism XIX: Defining Neomedievalism(s)*, Editado por Karl Fugelso, Boydell & Brewer, 2010.
- Kay, Sarah. "Courts, clerks, and courtly love". *The Cambridge Companion to Medieval Romance*, Editado por Roberta L. Krueger, Cambridge University Press, 2000.
- Keen, Maurice. *Chivalry*. Yale University Press, 1984.
- Kieckhefer, Richard. *Magic in the Middle Ages*. Cambridge University Press, 1992.
- Kokot, Joanna. "The text and the World. The convention of Interlacement and its functions in George R. R. Martin's *A Game of Thrones*". *George R. R. Martin's "A Song of Ice and Fire" and the Medieval Literary Tradition*, Editado por Bartłomiej Blaszkiwicz, Warsaw University Press, 2015.
- Larrington, Carolyne. *Winter is Coming: The Medieval World of Game of Thrones*. I. B. Tauris, 2016.
- Le Goff, Jacques. "O Maravilhoso no Ocidente Medieval". *O Imaginário Medieval*. (1985). Traduzido por Manuel Ruas. Editorial Estampa, 1994.
- Lewis, C. S. *An Experiment in Criticism*. (1961). Cambridge University Press, 2005.
- . "Courtly Love". *The Allegory of Love*. (1936). Cambridge University Press, 2013.
- Malory, Thomas. *Le Morte D'Arthur*. (1485), Editado por Stephen H.A. Shepherd, A Norton Critical Edition, 2004.
- Mares, Nicole M. "Writing the rules of their own game: Medieval female agency and *Game of Thrones*". *Game of Thrones versus History written in blood*, Editado por Brian A. Pavlac, Wiley Blackwell, 2017.
- Marques, Diana. "Power and the Denial of Femininity in *Game of Thrones*". *Canadian Review of American Studies*, vol. 49, nº 1, 2019.
- Marshall, David M. "Neomedievalism, Identification, and the Haze of Medievalisms". *Studies in Medievalism XX: Defining Neomedievalism(s) II*, Editado por Karl Fugelso, Boydell & Brewer, 2011.
- Martin, George R. R. *A Clash of Kings*. (1998). Bantam Books, 2011.
- . *A Dance with Dragons*. (2011). Bantam Books, 2011.
- . *A Feast for Crows*. (2005). Bantam Books, 2011.
- . *A Game of Thrones*. (1996). Bantam Books, 2011.
- . *A Storm of Swords*. (2000). Bantam Books, 2011.

- Martin, George R. R., Elio M. García, Jr. e Linda Antonsson. *The World of Ice and Fire: The Untold History of Westeros and The Game of Thrones*. Harper Voyage, 2014.
- Matthews, David. *Medievalism: A Critical History*. Boydell & Brewer, 2015.
- Mayer, Lauryn S. “Simulacrum”. *Medievalism: Key Critical Terms*, Editado por Elizabeth Emery e Richard Utz, D. S. Brewer, 2014.
- “Medioeval”. *The Oxford Dictionary of English Etymology*, Editado por C. T. Onions. Oxford University Press, 1966.
- Mendlesohn, Farah. *Rhetorics of Fantasy*. Wesleyan University Press, 2008.
- Mendlesohn, Farah e Edward James. *A Short History of Fantasy*. Libri Publishing, 2012.
- Monmouth, Geoffrey of. *The History of the Kings of Britain*. (1136). Trad. e Intro. Lewis Thorpe, Penguin Books, 1966.
- Moorcock, Michael. “Origins”. *Wizardry and Wild Romance: A Study of Epic Fantasy*. Gollancz, 1987.
- Morgan, Gwendolyn A. “Medievalism, Authority and the Academy”. *Studies in Medievalism XVII: Defining Medievalism(s)*, Editado por Karl Fugelso, Boydell & Brewer, 2009.
- Muhlberger, Steven. “Chivalry in Westeros”. *Game of Thrones versus History written in blood*, Editado por Brian A. Pavlac, Wiley Blackwell, 2017.
- O’Leary, Peter. “Sacred Fantasy in *A Game of Thrones*”. *Critical Quarterly*, Vol. 57, nº11, 2015.
- Pearsall, Derek. “Teaching Medieval Studies: the York experience”. *The Past and Future of Medieval Studies*, Editado por John Van Engen, University of Notre Dame Press, 1994.
- Platão. “Livro X”. *A República*. 6ª Edição, Traduzido por Maria Helena da Rocha Pereira. Fundação Calouste Gulbenkian, 1990.
- Polack, Gillian. “Grim and Grimdark”. *Fantasy and Science-Fiction Medievalisms: From Isaac Asimov to A Game of Thrones*, Editado por Helen Young, Cambria Press, 2015.
- Propp, Vladimir. *Morfologia do Conto*. (1928). 3ª Edição, Traduzido por Jaime Ferreira e Vítor Oliveira. Vega, 1992.
- . “The Nature of Folklore”. *Theory and History of Folklore*. (1949). Edição, intro. e notas de Anatoly Liberman. Traduzido por Ariadna Y. Martin e Richard P. Martin, et. al. University of Minnesota Press. 1984.

- Pugh, Tison. "Disney's Retroprogressive Medievalisms: Where Yesterday is Tomorrow Today". *The Disney Middle Ages: A Fairy-Tale and Fantasy Past*, Editado por Tison Pugh e Susan Aronstein, Palgrave Macmillan, 2012.
- Pugh, Tison e Jane Weisl. *Medievalisms: Making the Past in the Present*. Routledge, 2013.
- Rabkin, Eric S. *Fantastic Worlds: Myths, Tales and Stories*. Oxford University Press, 1979.
- . *The Fantastic in Literature*. Princeton University Press, 1976.
- Robinson, Carol L. e Pamela Clements. "Living with Neomedievalism". *Studies in Medievalism XVIII: Defining Medievalism(s) II*, Editado por Karl Fugelso, Boydell & Brewer, 2009.
- Russell, Jeffrey Burton. "The meaning of witchcraft". *Witchcraft in the Middle Ages*. Cornell University Press, 1972.
- Saraiva, António José e Óscar Lopes. *História da Literatura Portuguesa*. Porto Editora, 1982.
- Saul, Nigel. *Chivalry in Medieval England*. Harvard University Press, 2011.
- Saunders, Corinne. "Magic in Literature: Romance transformations". *The Routledge History of Medieval Magic*. Editado por Sophie Page e Catherine Rider, Routledge, 2019.
- Schanoes, Veronica. "Historical Fantasy". *The Cambridge Companion to Fantasy Literature*, Editado por Edward James e Farah Mendlesohn, Cambridge University Press, 2012.
- Schubart, Rikke e Anne Gjelsvik. "Introduction". *Women of Ice and Fire: Gender, Game of Thrones, and Multiple Media Engagements*, Editado por Anne Gjelsvik e Rikke Schubart, Bloomsbury, 2016.
- Schwab, Sandra Martina. "What is a Man? The Refuting of the Chivalric Ideal at the turn of the Century". *Beyond Arthurian Romances: The Reach of Victorian Medievalism*, Editado por Loretta M. Holloway e Jennifer Palmgren, Palgrave MacMillan, 2005.
- Shippey, Tom. "Medievalisms and Why They Matter". *Studies in Medievalism XVII: Defining Medievalism(s)*, Editado por Karl Fugelso, Boydell & Brewer, 2009.
- Simmons, Clare A. "Introduction". *Medievalism and the Quest for the Real Middle Ages*, Editado por Clare A. Simmons, Routledge, 2014.

- . “Re-creating the Middle Ages”. *The Cambridge Companion to Medieval English Culture*, Editado por Andrew Galloway, Cambridge University Press, 2011.
- . “Romantic Medievalism”. *Cambridge Companion to Medievalism*, Editado por Louise D’Arcens, Cambridge University Press, 2016.
- Sir Gawain and the Green Knight*. 2ª Edição. Tradução e intro. de Brian Stone. Penguin Books, 1974.
- Spector, Caroline. “Power and Feminism in Westeros”. *Beyond the Wall: Exploring George R. R. Martin’s A Song of Ice and Fire*, Editado por James Lowder, BenBella, 2012.
- Stableford, Brian. *The A to Z of Fantasy Literature*. Scarecrow Press, Inc., 2009.
- Sullivan III, C. W. “Folklore and Fantastic Literature”. *Western Folklore*. Vol. 60, Nº 4. Western States Folklore Society, 2001.
- Tasker, Yvonne e Lindsay Steenberg. “Women Warriors from Chivalry to Vengeance”. *Women of Ice and Fire: Gender, Game of Thrones, and Multiple Media Engagements*, Editado por Anne Gjelsvik and Rikke Schubart. Bloomsbury, 2016.
- Todorov, Tzvetan. “A Gramática da Narrativa”. *As Estruturas Narrativas*. 2ª Edição. Traduzido por Leyla Perrone-Moisés. Editora Perspectiva, 1979.
- . *Introdução à Literatura Fantástica*. Moraes Editores, 1977.
- Tolkien, J. R. R. *A Secret Vice*, Editado por Dimitra Fimi e Andrew Higgins, Harper Collins, 2016.
- . *The Letters of J. R. R. Tolkien*, Editado por Humphrey Carpenter, Harper Collins, 2006.
- . “Beowulf: the monsters and the critics”. *The Monsters and the Critics and Other Essays*, Editado por Christopher Tolkien, George Allen & Unwin, 1983.
- . “On Fairy-Stories”. *Tree and Leaf*. Unwin Books, 1966.
- Toswell, M. J. “The Simulacrum of Neomedievalism”. *Studies in Medievalism XIX: Defining Neomedievalism(s)*, Editado por Karl Fugelso, Boydell & Brewer, 2010.
- Tracy, Larissa. *Torture and Brutality in Medieval Literature: Negotiations of National Identity*. D. S. Brewer, 2012.
- . “The Shame Game, from Guinevere to Cersei: Adultery, Treason and Betrayal”. *Treason: Medieval and Early Modern Adultery, Betrayal, and Shame*. Brill, 2019.
- Trilling, Renée R. “Beyond Abjection: The Problem with Grendel’s Mother Again”. *Parergon*, vol. 24, nº. 1, 2007.

- Troyes, Chrétien de. *Le chevalier de la charrette: Lancelot*. Traduzido por Jean Frappier. Honoré Champion, 1982.
- Tucker, Herbert F. "The Epic Plight of Troth in Idylls of the King". *ELH*, vol. 58, nº3. 1991.
- Ussher, Jane M. "Managing the monstrous feminine: regulating the reproductive body". *Managing the monstrous feminine: regulating the reproductive body*. Routledge, 2006.
- Veeser, H. Aram. "The New Historicism". *The New Historicism Reader*, Editado por H. Aram Veeser, Routledge, 1994.
- Verduin, Kathleen. "The Founding and the Founder: Medievalism and the Legacy of Leslie J. Workman". *Studies in Medievalism XVII: Defining Medievalism(s)*, Editado por Karl Fugelso, Boydell & Brewer, 2009.
- Voragine, Tiago de. *Legenda Áurea: Tomo Primeiro*. Traduzido por António Maia da Rocha, Livraria Civilização Editora, 2004.
- Walpole, Horace. "The Castle of Otranto". *The Castle of Otranto, Vathek & Nightmare Abbey*. Wordsworth Editions, 2009.
- Wells-Lassagne, Shannon. "Religious aesthetics in Game of Thrones". *TV/Series*, nº. 5, 2014.
- Zipes, Jack. "Introduction". *The Oxford Companion to Fairy Tales: The Western fairy tale tradition from medieval to modern*, Editado por Jack Zipes, Oxford University Press, 2000.
- . *Why Fairy Tales Stick: The Evolution and Relevance of a Genre*. Routledge, 2006.
- Zumthor, Paul. *Éssai de Poétique Médiévale*. Éditions du Seuil, 1972.

Referências online

- Acuna, Kirsten. "George R.R. Martin explains the meaning behind one of the biggest moments from the 'Game of Thrones' finale". *Business Insider*, 15 Jul. 2015, <https://www.businessinsider.com/game-of-thrones-george-rr-martin-explains-cersei-scene-2015-6>. Consultado a 22 Ago. 2019.
- Addison, Joseph. "Pleasures of Imagination". *Spectator*, No. 411, 21 Jun. 1712. *Minnesota State University Moorhead*. 2015. http://web.mnstate.edu/gracyk/courses/phil%20306/addison_index.htm. Consultado a 1 Fev. 2018.

- Bausells, Marta. “George RR Martin in quotes: ‘I love writing about bastards’”. *The Guardian*, 11 Ago. 2014. <https://www.theguardian.com/books/2014/aug/11/george-rr-martin-in-quotes-i-love-writing-about-bastards>. Consultado a 10 Fev. 2018.
- Clay, John Henry. “Brunhild: The Original Queen Cersei”. *History Behind Game of Thrones*, 16 Set. 2015. <http://history-behind-game-of-thrones.com/gameofthrones/cersei/brunhild>. Consultado a 27 Fev. 2020.
- DeLeau, JoAnn. “5 Universities where you can take a class on ‘Game of Thrones’”. *Scholarship Points*, 28 Jun. 2017. <https://www.scholarshippoints.com/campuslife/5-universities-where-you-can-take-a-class-on-game-of-thrones/>. Consultado a 6 Jan. 2020
- Feldman, Dana. “‘Game of Thrones’ by the numbers”. *Forbes*. 11 Abr. 2019. <https://www.forbes.com/sites/danafeldman/2019/04/11/game-of-thrones-by-the-numbers/#7218e9171685>. Consultado a 3 Jan. 2020.
- Furlan, Rachel. “Power is Power: Inspirations for Cersei Lannister”. *Tower of the Hawk*. 16 Jun. 2015. <https://hawkstower.wordpress.com/2015/06/16/power-is-power-inspirations-for-cersei-lannister/#fn19>. Consultado a 26 Fev. 2020.
- “*Game of Thrones – Awards*”. *IMDB – Internet Movie Data Base*. <https://www.imdb.com/title/tt0944947/awards>. Consultado a 3 Jan. 2020.
- “George R. R. Martin webchat transcript”. *Empire Online*. <http://www.empireonline.com/interviews/interview.asp?IID=1496>. Consultado a 1 Dez. 2014.
- Grossman, Lev. “George R. R. Martin’s A Dance with Dragons: A Masterpiece Worthy of Tolkien”. *Time*, 7 de Jul. 2011. <http://content.time.com/time/arts/article/0,8599,2081774,00.html>. Consultado a 13 Out. 2019.
- “Harley Manuscripts”. *The British Library*. <https://www.bl.uk/collection-guides/harley-manuscripts>. Consultado a 17 Ago. 2017.
- Haight, Leah. “The Fair Unknown”. *The Camelot Project. A Robbins Library Digital Project*. Universidade de Rochester. <http://d.lib.rochester.edu/camelot/theme/fair-unknown>. Consultado a 22 Jul. 2019.
- Hibberd, James. “George R. R. Martin talks ‘Dance with Dragons’”. *Entertainment Weekly*, 21 Jul. 2011. <https://ew.com/article/2011/07/21/dance-with-dragons-shocking-twist-g/>. Consultado a 20 Ago. 2019.

- . "'Game of Thrones' author George R. R. Martin: Why he wrote The Red Wedding". *Entertainment Weekly*, 2 Jun. 2013. <http://www.ew.com/article/2013/06/02/game-of-thrones-author-george-r-r-martin-why-he-wrote-the-red-wedding>. Consultado a 13 Nov. 2015.
- “Historical Influences”. *The Citadel: So Spake Martin*, 2001. <http://www.westeros.org/Citadel/SSM/Entry/1170>. Consultado a 4 Jun. 2018.
- “History of the Bodleian”. *Bodleian Libraries - University of Oxford*. <https://www.bodleian.ox.ac.uk/bodley/about-us/history>. Consultado a 17 Ago. 2017.
- Hodgman, John. “George R. R. Martin, Author of ‘A Song of Ice and Fire’ Series: Interview on The Sound of Young America”. *Bullseye with Jesse Thorn*, 2011. <http://www.maximumfun.org/sound-young-america/george-r-r-martin-author-song-ice-and-fire-series-interview-sound-young-america>. Consultado a 3 Nov. 2015.
- Hough, Q. V. “*Game of Thrones* Fan Rewrites Season 8 & Gives Viewers the End They Want”. *Screen Rant*, 2019. <https://screenrant.com/game-thrones-season-8-rewrite-ending-fan-video/>. Consultado a 28 Nov. 2019.
- MacLaurin, Wayne. "A Conversation with George R. R. Martin". *SF Site*, 2000. <https://www.sfsite.com/01a/gm95.htm>. Consultado a 14 Nov. 2015.
- “More Wars of the Roses.” *The Citadel: So Spake Martin*, 2001. <https://www.westeros.org/Citadel/SSM/Entry/950>. Consultado a 9 Fev. 2019.
- Nennius. *History of the Britons (Historia Brittonum)*. Traduzido por J. A. Giles. *Project Gutenberg*, 2006. <https://www.gutenberg.org/files/1972/1972-h/1972-h.htm>. Consultado a 27 Mar. 2020.
- Poniewozik, James. “GRRM Interview Part 2: Fantasy and History”. *Time*, 2011. <http://entertainment.time.com/2011/04/18/grrm-interview-part-2-fantasy-and-history/>. Consultado a 1 Dez. 2014.
- Robinson, Carol L. “About”. *Medieval Electronic Multimedia Organization (MEMO)*. http://medievalelectronicmultimedia.org/?page_id=39. Consultado a 5 Jan. 2018.
- Sewell, Robert. “The Black Dinner of 1440”. *Livingston of Callendar*, 2011. <http://www.robertsewell.ca/living4.html>. Consultado a 14 Nov. 2015.
- Sturluson, Snorri. *Heimskringla or The Chronicle of the Kings of Norway*. Trad. Samuel Laing (1844). *Internet Sacred Texts Archive*, 1996. <https://www.sacred-texts.com/neu/heim/02ynglga.htm>. Consultado a 6 Fev. 2016.

- "The Massacre of Glen Coe". *BBC History*.
http://www.bbc.co.uk/history/scottishhistory/union/trails_union_glencoe.shtml.
Consultado a 14 Nov. 2015.
- Todd, Andrew. "The Pop-Culture Legacy of *Game of Thrones*". *Birth. Movies. Death*, 26
Maio 2019. <https://birthmoviesdeath.com/2019/05/26/the-pop-culture-legacy-of-game-of-thrones>. Consultado a 2 Jan. 2020.
- Trigg, Stephanie. "Once and Future Medievalism". *antiTHESIS Forum*, vol. 3.
<http://pandora.nla.gov.au/pan/66374/20070301-0000/www.english.unimelb.edu.au/antithesis/new2005/forum-3/01-StephanieTrigg.html>. Consultado a 2 Set. 2017.