

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

GIOVANNA CAMILA CAMPARA

O RAINHADO E OS DRAGÕES DE CLEOLIND: UMA ANÁLISE DA FANTASIA  
FEMINISTA EM O PRIORADO DA LARANJEIRA

CURITIBA

2025

GIOVANNA CAMILA CAMPARA

O RAINHADO E OS DRAGÕES DE CLEOLIND: UMA ANÁLISE DA FANTASIA  
FEMINISTA EM O PRIORADO DA LARANJEIRA

Dissertação apresentada como requisito parcial à  
obtenção do título de Mestre, Mestrado em Letras, área  
de concentração Estudos Literários, Setor de Ciências  
Humanas, Universidade Federal do Paraná.

Orientador: Rodrigo Tadeu Gonçalves.

CURITIBA

2025

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)  
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ  
SISTEMA DE BIBLIOTECAS – BIBLIOTECA DE CIÊNCIAS HUMANAS

Campara, Giovanna Camila

O rainhado e os dragões de Celolind : uma análise da fantasia feminista em *O priorado da laranjeira*. / Giovanna Camila Campara. – Curitiba, 2025.

1 recurso on-line : PDF.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Paraná, Setor de Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Rodrigo Tadeu Gonçalves.

1 Samantha Shannon, 1991-. 2. Crítica feminista. 3. O Fantástico na literatura. I. Gonçalves, Rodrigo Tadeu, 1981-. II. Universidade Federal do Paraná. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

Bibliotecário: Dênis Junio de Almeida CRB-9/2092

## TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação LETRAS da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da dissertação de Mestrado de **GIOVANNA CAMILA CAMPARA**, intitulada: **O RAINHADO E OS DRAGÕES DE CLEOLIND: UMA ANÁLISE DA FANTASIA FEMINISTA EM O PRIORADO DA LARANJEIRA**, sob orientação do Prof. Dr. RODRIGO TADEU GONÇALVES, que após terem inquirido a aluna e realizada a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua APROVAÇÃO no rito de defesa.

A outorga do título de mestra está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

CURITIBA, 28 de Fevereiro de 2025.

Assinatura Eletrônica

07/03/2025 11:18:20.0

RODRIGO TADEU GONÇALVES

Presidente da Banca Examinadora

Assinatura Eletrônica

07/03/2025 11:13:04.0

ANNA BEATRIZ DA SILVEIRA PAULA

Avaliador Interno (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

Assinatura Eletrônica

07/03/2025 11:09:15.0

JAQUELINE BOHN DONADA

Avaliador Externo (UNIVERSIDADE TECNOLÓGICA FEDERAL DO PARANÁ)

## AGRADECIMENTOS

Agradeço, primeiramente, ao meu orientador, Rodrigo, pelo apoio e ajuda durante todo o processo.

Aos colegas e amigos, muito obrigada pela descontração e risadas, foi ótimo poder em grupo compartilhar e viver essa experiência.

Agradeço a Juliana em especial, por ouvir todas as reclamações, conquistas e desabafos, e por sempre se provar como a melhor amiga que eu poderia ter pedido.

Agradeço meus pais pelo ombro, nos quais eu sei que sempre posso me apoiar, e pelas comemorações em conjunto da cada pequena vitória.

À minha irmã, Letícia, muito obrigada por ter escutado e opinado sobre literalmente todos os parágrafos que eu escrevi. Você mora no meu coração.

Por fim, agradeço também à Samantha Shannon pela fantasia que sempre levarei comigo.

*Sentei-me no banco, esperando por algo.*

*Um anjo, talvez.*

*Ou dançarinos com pernas de bode.*

*Não, não vi nada.*

*Mas, acredito, apenas porque*

*Não fiquei o bastante.*

(Mary Oliver)

## RESUMO

O fantástico, desde seus primórdios que voltam até as primeiras ficções que se possui registro, sempre foi um meio pelo qual a humanidade pôde interagir com o sonho, o maravilhoso e a magia. Dessarte, há muito da alta fantasia alicerçado em moldes do passado particularmente medievalistas, o que Samantha Shannon considera até certo ponto benéfico, pois pode auxiliar o leitor a se situar numa realidade completamente diferente de sua própria. Por outro lado, a autora afirma que o histórico extenso da fantasia até os prelúdios da literatura e a constante ode ao passado pode acarretar na confusão entre fantasia e fato. E nessa linha, defende que tal equívoco por muitas vezes resulta na exclusão de grupos marginalizados, visto que naturalmente cria-se a expectativa de que a fantasia aja como um espelho do que já foi. Logo, Shannon descarta tal necessidade infundada por exatidão histórica e propõe em sua alta fantasia *O Priorado da Laranjeira* um universo secundário livre de papéis de gênero, injustiças raciais e heteronormatividade. Este trabalho, portanto, possui dois principais objetivos: analisar o modo pelo qual a autora pincelou uma retórica feminista na construção de mundo; e estudar a forma como subverteu arquétipos femininos comuns da fantasia, usualmente respaldados no determinismo biológico, para idealizar personagens multifacetadas. Sendo assim, foi feito uma retomada histórica breve a respeito das origens e ramificações da alta fantasia literária no ocidente, com amparo teórico principalmente de James e Mendlesohn e Manlove. Nesse panorama, na medida em que as fronteiras entre fantasia, maravilhoso e as várias ramificações da literatura que dobra as leis do real se misturam, também foi realizado um estudo a respeito da terminologia e conceitos principais do literário fantástico, a fim de entender exatamente o que seria a (alta) fantasia. À vista disso, com base em teóricas feministas como Walker, Frankel, Showalter, Tatar e Funck, também foi estudada a concretização da misoginia na fantasia e de que modo a mulher é retratada nesta. Assim, analisamos os caminhos trilhados pelas(os) autoras(es) de alta fantasia que subvertem a norma do subgênero, e o modo como construíram uma nova tradição no que toca a existência da mulher nesse meio. Por fim, a partir dessas reflexões, quatro personagens centrais de *O Priorado da Laranjeira* foram analisadas: Ead, Sabran, Tané e Kalyba; tendo em vista as incumbências arquetípicas que desempenharam na narrativa e seus papéis enquanto Sujeitos na diegese. Desse modo, chegamos a conclusão de que Shannon promove perspectivas alternativas e discussões a respeito de misoginia, maternidade, safismo, monstruoso feminino, heroísmo e outros assuntos que concernem à experiência feminina de modo mais avançado, justamente porque remove os papéis de gênero tradicionais de sua narrativa e por isso não se vê obrigada a fazer jus à qualquer cânone histórico. Logo, ao passo que, na teoria de Funck, a literatura, enquanto componente do imaginário cultural, transborda constantemente para o material, é de extrema importância que a mulher exista na fantasia como Sujeito plurifacetado, não imediatamente estigmatizado como Outro e livre em sua subjetividade.

**Palavras-chave:** O Priorado da Laranjeira; Fantástico; Literatura de Fantasia; Crítica Feminista.

## ABSTRACT

The fantastic, from its beginnings to the first ever recorded fictions, has always been a means by which humanity interacted with dreams, the marvelous and magic. Thus, there is a great part of high fantasy particularly built on medievalist models, which Samantha Shannons considers, to a degree, beneficial, since it may aid the reader to locate in a reality completely different from their own. On the other hand, the author states that fantasy's extensive record to the preludes of literature and constant odes to the past might lead to confusion between fantasy and fact. And along these lines, she argues that such a mistake often results in the exclusion of marginalized groups, since it becomes naturally expected that fantasy acts as a mirror of what once was. Therefore, Shannon discards such an unfounded need for historical accuracy and proposes in her high fantasy novel *The Priory of the Orange Tree* a secondary world free from gender roles, racial inequalities and heteronormativity. This work, thence, has two main objectives: analyze how the author painted a feminist rhetoric in her worldbuilding; and study the way by which she subverted feminine archetypes common to fantasy that are usually supported in biological determinism, in order to idealize multifaceted characters. Thereby, a brief historical review was made regarding the origins and ramifications of high literary fantasy in the West, with theoretical support mainly from James and Mendlesohn and Manlove. To this extent, as the lines between fantasy, marvelous and the various branches of literature that bend the laws of reality blur, a study was also carried out regarding terminology and main concepts of fantastic literature, in order to understand what (high) fantasy is exactly. In view of this, based on feminist theorists such as Walker, Frankel, Showalter, Tatar and Funck, the concretization of misogyny in fantasy and how women are portrayed in it were also studied. Herewith, we analyzed the paths trekked by high fantasy authors who subvert the norms of the subgenre, and the way they built a new tradition regarding the existence of women in this context. At last, based on these reflections, four central characters from *The Priory of the Orange Tree* were analyzed: Ead, Sabran, Tané and Kalyba; taking into account the archetypal tasks they performed in the narrative and their roles as Subjects in the diegesis. Hence, we concluded that Shannon promotes alternative perspectives and discussions regarding misogyny, motherhood, sapphism, the monstrous feminine, heroism and other topics that concern the female experience in a more advanced way, precisely because she removes the traditional gender roles from her narrative, and therefore does not feel obliged to do justice to any historical canon. Thus, while, according to Funck's theory, literature, as a component of the cultural imaginary, constantly overflows to the material, it is of extreme importance that the woman exists in fantasy as a multifaceted Subject, not immediately stigmatized as Other and free in her subjectivity.

**Key-words:** *The Priory of the Orange Tree*; Fantastic; Fantasy Literature; Feminist Criticism.

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO.....</b>	<b>8</b>
<b>2 A FANTASIA NO OCIDENTE.....</b>	<b>20</b>
2.1. Fantasia enquanto modo literário.....	20
2.1.1. A transformação do fantástico.....	21
2.1.2. Os contornos da fantasia.....	40
<b>3 O SACRIFÍCIO DA HEROÍNA.....</b>	<b>48</b>
3.1. Misoginia como elemento imperativo.....	48
3.2. A fantasia feminista.....	60
<b>4 O FEMINISMO EM O PRIORADO DA LARANJEIRA.....</b>	<b>75</b>
4.1. Eadaz du Zāra uq-Nāra.....	93
4.2. Sabran Berethnet.....	102
4.3. Tané Miduchi.....	109
4.4. Kalyba.....	119
<b>5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>127</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>130</b>

## 1 INTRODUÇÃO

Assim que compreende e internaliza a língua, o ser humano logo se vê quase que naturalmente inclinado a criar histórias. Como um aspecto basilar do indivíduo, a criança instintivamente pende ao fantástico e, por meio da imaginação e criatividade, vê e confere magia em todos os cantos ao seu redor. Tal magia, ainda que seja considerada por grande parte das pessoas como mera extensão do cérebro infantil, corre fundo nas veias da humanidade e pode ser traçada até os primeiros escritos de que se possui registro. Com a invenção da roda e da eletricidade, o forjamento e a destruição de impérios, o nascimento e a morte de deuses e religiões, o ser humano se metamorfoseia e se adapta ao longo dos séculos de muitas maneiras diferentes. Entretanto, um aspecto continua sempre constante: o desejo pela fantasia. A ânsia por histórias maravilhosas que jamais aconteceriam no mundo terreno e a magia que somente a criatividade pode conjurar. Desse modo, considerada por Tolkien como uma espécie de grande caldeirão de histórias, a fantasia borbulha e se transforma de acordo com os vários ingredientes e temperos adicionados ao caldeirão, que, além de preservar, também permite que novos cozinheiros utilizem partes do caldo para criar o próprio sabor (1984, p. 125).

Nesse ambiente, uma das histórias resguardadas no caldeirão e que eventualmente inspiraria diversas outras, incluindo a obra analisada neste trabalho — *O Priorado da Laranjeira* — é a lenda de São Jorge e o Dragão. Há muitas características singulares em cada versão deste conto, que variam de acordo com a época e região nas quais são difundidas e por vezes apresentam particularidades e simbolismos extremamente únicos do próprio contexto em que se dão. Tendo isso em vista, Walter (1995) discorre sobre as origens da própria santidade de São Jorge e seu status enquanto mártir, ao passo em que compara os modos pelos quais conquistou a martirização em comparação a outros santos romanos da mesma época, por conta das transposições e linhas embaçadas que unem cada história. O autor, então, comenta sobre a façanha que os primeiros santos católicos e heróis de antigamente possuíam em comum: proteger a humanidade de feras desagradáveis, e por isso se torna difícil identificar especificamente São Jorge em pinturas sem nome, em particular por decorrência do fato de que diversos outros santos também foram documentados matando dragões, como Teodoro, Romano e Miguel, ou seja, há elementos na lenda que podem originalmente ter pertencido a outra figura. Além disso, Jorge inicialmente foi retratado matando um homem, e não um dragão, o que ironicamente Walter acredita que “é apenas indiretamente relevante, pois São Jorge conquistou sua renovada notoriedade não por matar

um dragão, mas por salvar a princesa” (WALTER, 1990, p. 320-1, tradução nossa)<sup>1</sup>. Isto é, apesar de atualmente ele se constituir como o santo mais simbolicamente famoso por matar um dragão, Walter não considera esse feito necessariamente o estopim de seu renome e afirma que as primeiras imagens contendo São Jorge golpeando um dragão surgiram apenas no século XI, bem como a própria história.

Tirado de um manuscrito georgiano, o conto foi traduzido para o russo por Eka Privalova, que Walter posteriormente traduziu para o inglês, versão que, por conveniência, eu traduzi para o português brasileiro:

Na cidade de Lássia, reinava um imperador ímpio, o idólatra Selinus. Como punição para sua falta de fé, Deus enviou para um lago próximo um dragão amedrontador que devorava os habitantes da cidade. Em diversas ocasiões, o imperador tomou medidas contra o dragão, mas todas foram em vão, tão grande e terrível era o dragão. O momento havia chegado para os moradores da cidade se juntarem para censurar o imperador por sua ineficácia e para insistir que tomasse alguma providência. Então, o imperador propôs que uma lista deveria ser feita dos habitantes, de forma que cada um sacrificasse uma criança, e prometeu que ofereceria sua única filha quando sua vez chegasse. E pois assim foi decidido. Quando a vez do imperador chegou, ele vestiu sua filha com o roxo imperial, e depois de arrumá-la como para um casamento, com lágrimas e pranto, a trouxe consigo. O imperador ofereceu para o povo ouro e prata e seu império como compensação se pudesse ficar com sua única filha, mas o povo era inexorável. Todos se reuniram para olhar para a filha do imperador.

Entretanto, o Senhor desejava realizar um milagre no nome de São Jorge, que estava vivo naquele momento. Ele estava retornando do exército de Diocleciano para a Capadócia, sua propriedade, e parou junto a um lago para que seu cavalo bebesse. Então, ele viu uma garota chorando num banco. A garota disse ao belo jovem que ele deveria fugir para escapar da morte; ela contou a ele sobre sua tribulação. Jorge perguntou qual deus era venerado em sua cidade. Ela respondeu: Hércules, Apolo, Escamandro e a grande deusa Ártemis. Jorge a tranquilizou e, levantando seus olhos para Deus, pediu a Ele que realizasse um milagre e o ajudasse a derrotar o dragão, para que todos pudessem testemunhar que Deus estava com Jorge. E uma voz respondeu:

“Faça o que desejar; Eu estou com você.”

Naquele momento, o dragão apareceu. Jorge avançou em sua direção e pediu ao Senhor que transformasse a fera selvagem num animal que seria dócil com ele. Quando Jorge disse isso, o dragão caiu aos seus pés. O santo o amarrou com o cinto da garota, o pôs em suas mãos e lhe disse para ir para a cidade próxima. O povo, vendo isso, ficou aterrorizado e preparado para fugir. Jorge os acalmou e pediu para que se tornassem cristãos. Depois disso, todos reconheceram sua fé em Cristo. Então, Jorge brandiu sua espada e matou o dragão. O povo se reuniu e prostrou-se aos pés do santo, agradecendo ao Senhor. Então, São Jorge chamou pelo bispo Alexander, que batizou o imperador, sua corte e todo o povo no curso dos próximos dias, no total 45,000 pessoas. E fez-se muita felicidade na cidade. O imperador construiu um altar em honra do santo, e São Jorge entrou no altar e realizou um milagre. Junto ao altar,

---

<sup>1</sup> No original: “ (...) this is only indirectly relevant, because Saint George received his renewed notoriety, not so much by killing a dragon but by rescuing a princess.” (WALTER, 1990, p. 320-1). Afirmamos, de início, que todos os excertos originalmente em língua estrangeira estão incluídos no trabalho por tradução própria para o português brasileiro. Por isso, a expressão “tradução nossa” não será incluída nas citações diretas posteriores, ficando, a partir dessa conjuntura, subentendido de que se tratam de traduções da autora deste trabalho.

ele fez fluir uma fonte vivificante que ainda hoje faz milagres" (WALTER, 1995, p. 321).

Desse modo, com a história completa da empreitada com o dragão em mente, o Papa Gelásio I canonizou e santificou São Jorge em 494, oficialmente o transformando em padroeiro da Inglaterra, onde sua figura *a posteriori* se transformou no ícone imortal da cavalaria e bravura. A princesa, por outro lado, não possuía nem mesmo um nome até o ano de 1596, quando Richard Johnson, em *Sete Campeões da Cristandade*, a batiza de Sabra, princesa do Egito. Nesta versão, além de fornecer um nome à trágica princesa que passou três séculos no anonimato, também a une em matrimônio com São Jorge, feito que eventualmente é incorporado em outras versões e releituras subsequentes da lenda. Nessa linha, aproveita para igualmente nomear a espada empunhada por São Jorge de Ascalon, outra figura posteriormente revisitada. Assim, em outras fontes, a princesa também foi chamada de Cleolinda e Aia, porém, independente das renomeações e adaptações conferidas à história, desde iconografias russas a contos e filmes infantis, a princesa sempre se mantém numa posição passiva, impotentemente assistindo seu cavaleiro enfrentando o terrível dragão e tomando as rédeas do destino de seu lar.

Isso posto, em 2019 Samantha Shannon publica o livro *O Priorado da Laranjeira*, no qual propõe uma outra perspectiva sobre a lenda de São Jorge e o Dragão. Na obra, o mundo fictício de Shannon é politicamente dividido entre Leste e Oeste de maneira severa, visto que o Leste abriga nações amigas de dragões marítimos e os venera como deuses, enquanto o Oeste enxerga tanto os dragões cuspidores de fogo quanto os marítimos como pragas, e venera Galian Berethnet, um assassino de wyrms<sup>2</sup>. Os hemisférios são divididos por um enorme e violento oceano nomeado Abismo, que demonstra pouca misericórdia com os navios aventureiros em busca de passagem e garante que ambos os mundos se mantenham absolutamente afastados. Tendo isso em vista, o livro possui três personagens femininas centrais: Tané Miduchi, Ead Duryan e Sabran Berethnet IX, sendo que apenas Tané e Ead são narradoras, dividindo os pontos de vista da história com outros dois personagens masculinos: Niclays Roos e Arteloth Beck.

Quanto ao enredo, é interessante tê-lo destrinchado nesta seção para evitar contradições ou retornos meândricos ao longo do trabalho. Séculos antes do momento atual no qual o livro se concentra, uma criatura jamais vista anteriormente se fundiu entre lava e rocha no Monte Temível, e, embalada no ventre do vulcão, foi aos poucos se alimentando do

---

<sup>2</sup> Na fantasia, é comum encontrar o termo “wurm” e a definição exata pode variar de acordo com cada obra, mas no livro de Shannon, wyrms são consideradas criaturas dragônicas sem membros ou asas, quase como serpentes.

magma para tomar forma de um gigantesco e implacável dragão. E quando a montanha já não podia mais competir com o tamanho do monstro inominado, ele brandiu as enormes asas e voou até o reino de Lássia, região sul do hemisfério oeste, intoxicado pela ânsia de conquistar e controlar tudo e todos. Trazendo consigo uma praga dragônica nunca testemunhada e que levava os doentes à loucura, logo a região ficou à mercê do caos e dos caprichos do Inominado. Na tentativa de apaziguá-lo, o povo de Yíkala, a cidade mais próxima do assento temporário da besta, lhe enviava ovelhas e bois constantemente. Todavia, a criatura não se saciava apenas por poder, mas desejava carne humana também. Sendo assim, em pouco tempo, foi instaurado um sorteio diário para eleger algum cidadão para o sacrifício, o que eventualmente resultou na escolha da própria princesa, Cleolind, filha única de Selinu, Alto Governante da Casa de Onjenyu. Entretanto, um nobre cavaleiro das Ilhas de Inysca cavalgava rumo a Yíkala naquele mesmo instante, movido pelo sofrimento do povo de Lássia e pretendendo oferecer seus serviços. Galian Berethnet era seu nome. Ao se aproximar dos arredores da cidade, topou com a Princesa Cleolind, que, quando questionada sobre o motivo por trás de sua melancolia, contou tudo a Sir Galian. Impressionado pela beleza da jovem, o cavaleiro lhe prometeu que jamais deixaria que tal fera horrorosa tomasse sua vida e propôs um acordo: se o povo de Lássia entregasse a alma às Virtudes da Cavalaria e a princesa lhe concedesse a mão em casamento, ele expulsaria o Inominado para sempre daquelas terras. Cleolind sentiu-se imensamente grata e concordou com seus termos. Portanto, Sir Galian logo partiu para a batalha, cravando no monstro sua incrível espada de poder extraordinário, Ascalon. Ferido, o dragão recuou para o Monte Temível, de onde nunca mais saiu desde então.

Ao retornar para as Ilhas de Inysca, o herói se casa com Cleolind, fundando a casa dos Berethnet e se estabelecendo como monarca de Inys. Seu primeiro decreto, assim, foi tornar as Virtudes da Cavalaria a verdadeira religião do país, na qual a própria figura de Galian seria venerada como Santo. Não muito tempo depois, quando a rainha deu à luz uma filha, o Santo jurou que enquanto a sua linhagem real prevalecesse e se mantivesse no trono de Inys, o Inominado jamais retornaria, eternamente preso ao Monte Temível por correntes forjadas em seu sangue sagrado. Quinhentos anos depois, porém, servos da criatura subitamente irromperam da montanha: os Altaneiros do Oeste, as maiores e mais implacáveis criaturas dragônicas, lideradas pelo leal e terrível Fýredel, que juntamente ao seu exército de wyrms, transformou o mundo no que os historiadores nomearam de Era da Amargura. Contudo, enquanto diversos reinos e países sucumbiam ao fogo dos lacaios do Inominado, Inys se mantinha em pé, e quando um cometa passou pelos céus e abruptamente projetou um sono

profundo nos cuspidores de fogo, a Rainha Glorian III tirou proveito da oportunidade para finalmente pôr um fim ao horror, proporcionando uma época de paz não apenas para o seu Rainhado, mas para todos os povos que até então estavam à mercê dos dragões. Em síntese, portanto, apesar das tentativas do Inominado de retornar para finalizar seu trabalho e enfim subjugar a humanidade em sua totalidade, a linhagem Berethnet ainda o aprisiona ao vulcão até os dias atuais, momento em que a história é narrada.

Ou pelo menos foi essa a versão que Galian contou a todos.

Ead Duryan, uma das protagonistas e narradoras da trama, que na verdade se chama Eadaz du Zāra uq-Nāra, é nativa do Priorado da Laranjeira e espiã na corte de Inys. Ead nasceu em Lássia, dentro de uma comunidade fechada de magas que preserva desde o início dos tempos a verdade secreta a respeito da queda do Inominado: quem realmente o baniu foi Cleolind Onjenyu. Na versão contada no Priorado, quando o dragão começou a aterrorizar sua cidade, a princesa prometeu ao pai que poderia matar a fera, mas, desesperado de preocupação pela filha, Selinu a proibiu. No entanto, quando o nome da moça foi sorteado, a princesa partiu em busca do Inominado, determinada a dar um fim a todo o sofrimento que a criatura havia feito seu povo passar. Assim, quando Galian a encontrou prestes a enfrentar o monstro, se apaixonou à primeira vista e lhe fez a proposta de acabar com a besta caso ela aceitasse sua mão em casamento e convencesse o povo de Lássia a se converter à sua religião inventada, baseada nos princípios da cavalaria. Contudo, mesmo nos confins do desespero, os súditos de Cleolind não tinham interesse algum em se converter, e, particularmente enojada pela proposta, a princesa o mandou embora. Cego pela ganância, Galian teimosamente enfrentou o Inominado de qualquer forma, mas logo em seguida foi brutalmente ferido pelo dragão e covardemente fugiu. Nesse momento, Cleolind tomou Ascalon em suas mãos e seguiu o monstro até a Bacia Lássia, nas profundezas da floresta onde ele havia feito morada. Seguindo o rastro da criatura, a princesa encontrou um vale no qual uma grande laranjeira de beleza incomparável se estendia por vários metros e o Inominado descansava. Os dois lutaram ferozmente por todo o vale, mas nem mesmo toda a habilidade da guerreira Cleolind e o poder da espada podiam competir contra o fogo que a fera cuspiu, então enquanto a princesa encontrava forças para lutar apesar de seu corpo queimado, rastejou até a enorme árvore, momento este que convenceu o Inominado de que sua vitória era certa.

No entanto, quando tentou incendiar Cleolind pela última vez, os galhos e raízes da laranjeira a protegeram, e quando a princesa, maravilhada pelo milagre que a envolvia, estendeu a mão para comer um dos frutos, uma gigantesca onda de poder passou pelo seu corpo. Cleolind não estava apenas curada de seus ferimentos, mas agora era uma portadora da

magia costurada em cada folha e fruto da laranjeira. Com as forças renovadas e o poder de uma maga, a princesa enfrentou o Inominado novamente, dessa vez cravando Ascalon fundo em suas escamas e o expulsando para sempre daquelas terras. Quando retornou triunfante a Yikala, ela devolveu a espada a Galian e o banuiu de seu reino. O cavaleiro, então, voltou para Inysca, onde deturpou a história e se colocou no centro dela como herói, fundando assim sua religião e se autodenominando Santo. A espada, por outro lado, acabou perdida para sempre.

Logo depois de chegar, porém, Cleolind já partiu novamente, doando suas riquezas e levando consigo suas damas de honra para a Bacia Lássia, onde fundou o Priorado da Laranjeira, uma sociedade secreta de mulheres abençoadas pelo fruto e portadoras da chama mágica, chamada siden. Portanto, lideradas sempre por uma Prioresa, o objetivo dessa comunidade de magas é proteger o mundo de wyrms e quaisquer outros seres dragônicos que poderiam nascer da montanha, do mesmo jeito que o Inominado. No Priorado, as irmãs apelidaram Galian Berethnet de *O Impostor* e não reconhecem sua doutrina narcisista e, ao invés disso cultuam a figura da Mãe: Cleolind Onjenyu, que eventualmente se transformou em santidade entre as magas. Contudo, no período atual do universo criado por Shannon, há um surto repentino de wyrms e outras forças que ameaçam a ordem estabelecida no Oeste e, por isso, a Prioresa em vigência envia Eadaz du Zāra uq-Nāra para a o Rainhado de Inys, onde a jovem terá que proteger secretamente a Rainha Sabran Berethnet IX. Visto que uma época específica da vida de Cleolind não deixou rastros, época esta que abrange alguns anos antes de sua morte nos quais ela se aventurou pelo mundo mas não há registro algum de seus feitos e foi nomeada de *Os Anos Perdidos da Mãe*, o Priorado não possui conhecimento sobre como ela prendeu o Inominado ao Monte Temível de maneira exata. Por isso, já que a única crença difundida de que o motivo pelo qual o dragão continua preso ao vulcão é a linhagem dos Berethnet, a Prioresa garante que pelo menos haverá uma das irmãs por perto da rainha para mantê-la a salvo.

Com isso em mente, Sabran Berethnet subiu ao trono quando muito jovem depois que sua mãe faleceu, e aos 28 anos governa o Rainhado de Inys em meio às crises políticas despertadas pelas aparições cada vez mais comuns de wyrms. É importante acrescentar que na religião das Seis Virtudes, assim que Galian Berethnet falece e sua herdeira assume seu lugar, inicia-se um ciclo sagrado no qual cada rainha necessariamente sempre dá à luz uma única filha, que tradicionalmente sempre possui uma aparência idêntica à da mãe, e desempenhará a função como a próxima governante eventualmente responsável por preservar a sucessão real e portanto manter o Inominado aprisionado. Sendo assim, Inys se torna um Rainhado, no qual uma linhagem inteiramente feminina se instaura e a cada geração,

culturalmente a filha acaba sendo colocada antes da mãe: pelo povo, pela corte, pelos conselheiros e qualquer um que depende do sangue Berethnet para manter a paz. Todavia, Sabran possui diversas ressalvas pessoais quanto ao casamento e especialmente a gravidez, e dessa forma tenta evitá-los a todo custo. A rainha chega até mesmo ao ponto de contratar um alquimista, Niclays Roos, um dos narradores da obra, para lhe preparar um elixir que lhe proporcionasse a vida eterna e assim garantisse que jamais precisaria de uma herdeira para preservar o sangue sagrado. No entanto, quando Roos falha em descobrir o segredo da imortalidade para Sabran, ela o bane de Inys e o exila em Orisima, uma pequena província dentro de uma cidade portuária em Seiiki, no hemisfério leste. Ou seja, do outro lado do mundo e entre aqueles que os inysianos consideram heréticos.

Curiosamente, Tané Miduchi, a segunda protagonista oficial e narradora, também se encontra em Seiiki nesse momento. Tané é uma moça recém saída da adolescência que passou a vida inteira treinando sob proteção do Clã Miduchi, depois que seus pais faleceram quando ainda era bebê, para se tornar uma ginete de dragões. Ao contrário do Inominado e dos outros wyrms ocidentais que despertaram do Monte Temível e cospem fogo, os dragões do Leste possuem poderes de água e representam uma parcela imprescindível na política de Seiiki e do Império dos Doze Lagos, os dois principais países orientais, já que são considerados divindades entre tais povos. Portanto, o próprio livro abre com a narração de Tané, quando um dia antes da cerimônia de iniciação e os testes oficiais para a solenidade com os dragões começarem, ela se encontra na praia e subitamente se depara com um estranho surgindo do mar. Ao perceber que o homem é um ocidental, a jovem se questiona sobre o que deveria fazer com ele. Considerando que, no Leste, o medo da praga vermelha dragônica é imensurável e quaisquer viajantes do Oeste são absolutamente proibidos de colocar os pés em Seiiki, é obrigação de todo cidadão entregar um possível invasor, do contrário, corre o risco de sofrer acusações de traição e até mesmo pena de morte em alguns casos. No entanto, Tané não estava autorizada a se aventurar pela praia na noite anterior das provas, ou seja, delatar a transgressão do estranho seria delatar a si mesma. Além disso, ela imagina que o Governador de Cabo Hisan, sua cidade, e o General do Mar considerariam a aparição repentina de um ocidental um sinal divino de que aquela geração de ginetes de dragões em potencial estava “condenada” e que tudo isso seria um alerta para os testes não ocorrerem. Por isso, numa atitude egoísta e com medo de que seu único objetivo de vida pudesse ser prejudicado, Tané escolhe esconder o homem estranho. A partir disso, a trama se desenrola.

Recapitulando, portanto, a obra se concentra em três principais polos: Leste, Oeste e Sul, cada um representado por cada personagem central. Tané Miduchi, que almeja se tornar uma ginete de dragões e quebra uma lei seríssima para alcançar tal propósito; Sabran Berethnet, rainha de Inys, que carrega sozinha todas as esperanças de seu povo e possui um medo enorme da maternidade; e Ead Duryan, uma maga espiã na corte inysiana e a única pessoa do Rainhado que sabe a verdade sobre Galian Berethnet, implantada ali para proteger Sabran. Quando Yscalin, um reino que há muitos séculos mantinha uma relação cordial e amigável com o Rainhado de Inys, subitamente se rebela contra as Seis Virtudes e decreta lealdade ao Inominado, somado com às crescentes aparições e ataques de wyrms cada vez mais frequentes e ao enfraquecimento dos poderes dos dragões orientais, o mundo começa aos poucos a perceber que a ordem antes estabelecida pode estar sendo abalada, e talvez uma outra Era da Amargura possa estar a caminho.

Desse modo, além das adições e ramificações construídas por Shannon que alicerçam todo o trabalho e englobam a maior parte dos personagens, a lenda de origem que promove o próprio cunho fantástico da obra é, nas palavras da autora, uma subversão feminista do conto de São Jorge e o Dragão (NINA HAINES, 2023). Ao passo em que Cleolind recusa a ajuda velada de egoísmo de Galian, se desprende dos parâmetros delineados por Campbell no que tange o *monomito*, termo cunhado pelo autor que alude à sua teoria de que todos os mitos épicos são fundamentalmente iguais e comumente orbitam ao redor da chamada “jornada do herói” (CAMPBELL, 2004), um arco de personagem relativo ao próprio encadeamento do heroísmo, que contém etapas, arquétipos e um objetivo final amplamente compartilhados por vários tipos de herói. Nessa linha, tal premissa acaba se restringindo quase que exclusivamente a protagonistas masculinos, visto que apesar de Campbell dar a entender que a jornada do herói pode englobar homens e mulheres, em dado momento descarta a persona feminina como uma figura suscetível a atos heróicos e renega seu percurso para a verdadeira subjetividade, a qual ele conjectura arbitrariamente costurada à figura masculina principal. Por conta disso, as mulheres são apartadas da narrativa, assumindo apenas papéis auxiliares ao arco do herói, como o de guia para o sublime espiritual ou de sedutora que põe o caráter do herói à prova perante uma tentação. Dessa forma, insatisfeita com as noções incompletas que Campbell apresenta, em 1990 Murdock publica o livro *A Jornada da Heroína*, no qual ela estrutura um arco heróico particular à mulher, que objetiva por fim alcançar a real conexão com a Deusa Mãe e a aceitação do feminino interior. Portanto, levando tais conceitos em consideração, este trabalho tem como propósito atestar a maneira como Shannon afirma seu trabalho enquanto fantasia feminista e subverte os principais arquétipos femininos

tradicionais fantásticos ao propor uma realidade secundária na qual “(...) personagens que não são brancos, cis/het e homens não são automaticamente marginalizados como cidadãos de segunda classe” (SHANNON, 2019)<sup>3</sup>, conforme seu artigo “Meu Chamado Feminista para Fantasia Histórica” (*My Feminist Call to Historical Fantasy*) para a revista Ms.

Desse modo, o segundo capítulo irá consistir-se de uma revisão bibliográfica a respeito das origens e aspectos que definem o próprio modo literário da fantasia. Ainda que, de modo geral, o fantástico seja uma das ramificações literárias mais antigas, constantemente foge das tentativas de definição por parte dos teóricos e, por isso, se caracteriza preponderantemente por sua natureza incerta. A própria diferenciação entre “fantástico”, “fantasia” e “maravilhoso”, por exemplo, ainda se configura de maneira nebulosa no meio acadêmico. A título de exemplo, no ensaio *On Fairy-Stories*, Tolkien (1984) descarta alguns tipos de histórias que poderiam ser catalogadas como fantasia, tais como: contos de viajantes, já que as maravilhas retratadas podem ser vistas neste mundo mortal em algum ponto do espaço-tempo e apenas a distância as esconde; sonhos, ou seja, histórias que explicam os encantamentos experienciados como apenas fruto do subconsciente; e fábulas animais, visto que a fantasia pode ser somente vivenciada por um ser humano. Levando as elucubrações de Tolkien como guia, nem mesmo trabalhos popularmente conjecturados como fantasia poderiam ser tidos como tal, por exemplo *Alice no País das Maravilhas* de Lewis Carroll ou *As Viagens de Gulliver* de Jonathan Swift, porém, definitivamente se caracterizam como fantásticas. Rabkin (1976, p. 42, apud ZORČEC, 2021, p. 7) considera o fantástico a inversão das normas fundamentais no universo narrativo, ou seja, que poderia incluir obras como *A Metamorfose* de Kafka, *Hamlet* de Shakespeare e até os quadrinhos do Homem-Aranha de Stan Lee. Sendo assim, é imperativo entender os caminhos traçados pelo fantástico, levando em conta a cristalização da fantasia literária. Por isso, uma breve retomada histórica será realizada desde os clássicos, que naturalmente não cobrirá todos os aspectos que envolvem o fantástico de forma absoluta, mas que objetivará compreender de maneira geral a transformação deste até o momento em que resulta no que Tolkien denomina “fantasia de mundo secundário” (e posteriormente é disseminado como “alta fantasia”). Já que *O Priorado da Laranjeira* se mostra extremamente similar a *O Senhor dos Anéis* no que tange ferramentas narratológicas e construção de mundo, e o livro de Tolkien é considerado um marco no fantástico e a obra que dá à luz tal subgênero da fantasia, é imprescindível entender o modo como o fantástico caminha até o surgimento dela. Além disso, na segunda subseção

---

<sup>3</sup> No original: “(...) a world in which characters who are not white, cis/het and male are not automatically cast as second-class citizens.” (SHANNON, 2019).

do segundo capítulo, também será feita uma tentativa de elucidação de como se entende “fantástico”, “fantasia” e “alta fantasia” neste trabalho, à vista do grande imbróglgio teórico que orbita tais conceitos. Naturalmente, pelo multifacetamento que envolve tal literatura a nível essencial, será realizada uma diferenciação própria vinculada às ponderações da autora do trabalho e do que a própria obra sob análise abrange. Assim, o “fantástico” nessa conjuntura é considerado uma inversão das convenções sociais e leis racionais do período em que a obra se localiza culturalmente, ao passo em que a “fantasia” se trata de um conceito mais afunilado, que integra o fantástico à narrativa de modo que, em quaisquer níveis diegéticos, este se apresente como naturalizado e verdadeiro através dos limites do mapa que o autor delinea; seja passível de despertar crença secundária; e elabore consistência interna de realidade. A “alta fantasia”, portanto, seria um subgênero mais específico vinculado ao modo literário da fantasia, e ao mesmo tempo em que abrange os fatores basilares recém listados desta, demonstra sua particularidade no paralelo que estabelece com a épica. À vista disso, tais elucubrações e conceituações serão mais detalhadamente trabalhadas no capítulo adiante.

Em seguida, no terceiro capítulo pretendo compreender como, num modo literário tão intrincado, cria-se uma norma misógina que aliena a mulher na maioria das esferas narrativas. Possuindo um histórico tão extenso e com tantas ramificações que dialogam com a fantasia e a influenciam de diversas maneiras diferentes, é possível distinguir alguns fatores possivelmente contribuintes para a marginalização da mulher dentro do meio, como a arquetípica jornada do herói campbelliana que concerne apenas ao homem, a herança medievalista que começa a tomar forma e a ser utilizada como mais do que um pano de fundo imagético e uma expectativa editorial de um herói masculino, por exemplo. Assim, será considerado o papel de cada pequeno elemento que auxilia na construção da alta fantasia como um subgênero particularmente hostil às mulheres e como as consequências desse fenômeno influenciaram o meio. Além disso, também será discutido o modo pelo qual autoras e autores ao longo dos anos subverteram tais padrões e aos poucos promoveram uma transformação na representação da mulher, de modo que esta também pudesse ocupar um local de destaque na alta fantasia e se libertasse das normas enraizadas no essencialismo biológico que por tanto tempo a excluíam. Um estudo, logo, será realizado a respeito da evolução dessa fantasia feminista e quais abordagens ou reformas foram feitas para que culminassem eventualmente na obra de Samantha Shannon.

O quarto capítulo, portanto, discutirá o feminismo em *O Priorado da Laranjeira* especificamente no que toca a construção de mundo e o papel arquetípico desempenhado por

cada personagem central. Ao propor um universo inafetado por papéis de gênero ou de sexualidade, a autora pula o arco tradicional da heroína do patriarcado, no qual ela precisava provar ser digna de glorificação masculina e abandonava seu próprio feminino interior para se moldar aos caprichos dos homens à sua volta (MURDOCK, 2022, p. 27), e idealiza personagens essencialmente livres. Bernárdez (2020) afirma:

Promover a mulher como o motivo pelo qual a história existe é a maior subversão de Shannon: evitar marcar as mulheres por uma diferença fundamental e fazê-las não o Outro, mas o sujeito. Embora possa não fazer uma declaração política forte, consciente ou ostensiva em favor da inclusão, o trabalho de Shannon alcança a normalização, e essa é talvez a declaração mais política de todas. (BERNÁRDEZ, 2020, p. 97)<sup>4</sup>

Ou seja, as mulheres de Shannon influenciam a sucessão de acontecimentos na obra ao passo que não precisam se preocupar com o sempre atento olhar masculino que escrutiniza e determina quais personagens femininas são aceitáveis ou não. Em se tratando de um mundo secundário que não gira ao redor de homens e suas tramas particulares estritamente, a autora constrói um espaço no qual pode discutir questões de gênero e misoginia de maneira mais avançada sem a obrigatoriedade de constantemente fazer jus à historicidade que inspira o gênero. Desse modo, o capítulo também irá conter uma análise mais profunda sobre as principais personagens propostas por Shannon e os vários elementos narratológicos que a escritora mistura na concepção destas. Sendo assim, Eadaz du Zāra uq-Nāra (mais comumente Ead), Sabran Berethnet, Tané Miduchi e Kalyba serão as mulheres estudadas no capítulo final. Kalyba não foi mencionada na síntese previamente apresentada pois, apesar de seriamente influenciar o encadeamento da trama enquanto uma das principais vilãs, possui pouquíssimas aparições. Conhecida também como A Dama do Bosque ou a Bruxa de Inysca, Kalyba é mencionada ocasionalmente ao longo da narrativa como uma feiticeira metamorfa de extremo poder, mais antiga que o próprio tempo e completamente impiedosa e sedutora. Assim sendo, sua apresentação propriamente dita ocorre apenas no capítulo 43, no qual é revelada a verdadeira faceta de Kalyba enquanto uma das maiores mentes por trás de incontáveis eventos que pareciam meramente coincidência ou acaso até então. Por isso, Kalyba demonstra imensa profundidade e potencial, ainda que não disponha de tantas falas ou aparições, a ponto de merecer um estudo mais detalhado.

---

<sup>4</sup> No original: “Making a woman the reason why the story exists is Shannon’s greatest subversion: avoiding marking women by a fundamental difference and making them not Other, but subject. While it may not make a strong, conscious, overt political statement for inclusivity, Shannon’s work achieves normalization, and that is perhaps the most political statement of all.” (BERNÁRDEZ, 2020, p. 97).

Por fim, no último capítulo, as considerações finais, serão finalizados e concluídos os principais argumentos feitos ao longo da dissertação a respeito do caráter feminista em *O Priorado da Laranjeira* e uma sintetização dos possíveis caminhos alternativos dentro da área que concernem a obra analisada.

## 2 A FANTASIA NO OCIDENTE

“A literatura é o sonho acordado das civilizações.”

(Antonio Candido)

### 2.1. Fantasia enquanto modo literário

Em sua tragédia mais famosa, *Hamlet*, Shakespeare compara o homem ao Deus pelo qual foi concebido e iguala suas ações às dos anjos que o apontam como “modelo das criaturas” (SHAKESPEARE, 2017, 228; ato II). Formulado à imagem de um ser onipotente e onipresente, o ser humano se constitui como a única criatura terrestre também capaz de criações independentes e espontâneas, a maior parte através da imaginação. No ensaio *On Fairy-Stories*, Tolkien considera a língua humana a maior ferramenta mágica de todas: ao reorganizar o universo primário como deseja através da língua, o homem pode simular as ações de Deus ao criar um universo secundário, o que ele denomina “sub-criação”. Nesta, o autor consegue outorgar as próprias leis biológicas e físicas da maneira como desejar sobre sua realidade fantástica e estas, desde que consistentes com os padrões propriamente estabelecidos do mundo alternativo, podem transportar o interlocutor e conduzi-lo ao que Tolkien chama de “crença secundária” (1984, p. 132). Ou seja, seu argumento é que um bom sub-criador é capaz de prover uma segunda realidade tão imersiva a ponto de fazer com que o leitor genuinamente acredite que se encontra dentro dela. Por conta disso, ainda que não fosse exatamente ao que Hamlet se referia quando comparou de maneira tão direta o ser humano a Deus, Tolkien utiliza o mesmo conceito e, portanto, propõe que a fantasia é o meio pelo qual o homem mais pode se aproximar dEle e de seus atos de criação.

Desse modo, tal qual a necessidade de respirar e se alimentar, em *The Language of the Night*, Ursula le Guin defende que o indivíduo possui uma igual necessidade e inclinação para o fantástico. “Houve grandes sociedades que não utilizaram a roda, mas não houve nenhuma sociedade que não contasse histórias” (LE GUIN, 1993, p. 27)<sup>5</sup>. Em contraste às noções atreladas à herança puritana dos Estados Unidos, que a autora considera a principal supressora da imaginação em adultos americanos, Le Guin rejeita o ostracismo da imaginação como delírio infantil ou frivolidade feminina. Ao invés disso, considera a imaginação como parte intransigente da essência humana e, em concordância com Tolkien, uma fatia do dom da Criação. Para ela, a imaginação e, conseqüentemente, o fantástico,

---

<sup>5</sup> No original: “There have been great societies that did not use the wheel, but there have been no societies that did not tell stories.” (LE GUIN, 1993, p. 27).

podem revelar profundas verdades sobre o universo, a sociedade, o homem e seu próprio destino, sendo assim, suprindo a tão antiga necessidade antropológica de sub-criação. Naturalmente, é necessário nessa discussão também realizar a distinção entre o fantástico como modo literário e como a capacidade de fabulação humana. Na medida em que o indivíduo propende aos mais maravilhosos sonhos da imaginação, o fantástico literário se localiza num campo mais específico de tais concepções, e apesar de se constituir como elemento vinculado aos encantamentos da mente, se assenta no meio cultural do espaço-tempo com forma e propósitos direcionados, teoria que da mesma maneira será estudada mais a fundo na segunda subseção deste capítulo.

Tendo isso em vista, surge o questionamento: se o fantástico literário se costura a disposição da cultura como externalização da imaginação humana e Tolkien chega a considerar a alta fantasia como a pura cristalização da arte e a atividade que mais aproxima o homem de seu Criador, por que ela é tão marginalizada academicamente? Em que momento exatamente a fantasia nasce e acaba segregada como literatura de segunda classe? Para responder tais indagações, é necessária uma vaga retomada histórica a respeito de suas origens e a caminhada trilhada pelo fantástico que contribuiu para a formação e caracterização da alta fantasia. Nesse panorama, é importante também realizar um recorte: em decorrência das idiossincrasias que permeiam a estruturação e narrativa de *O Priorado da Laranjeira*, uma alta fantasia britânica, a breve retomada histórica a seguir concerne especificamente o meio contextual particular da autora que propicia a idealização da obra em sua culturalidade. Isto é, o fantástico como elemento literário existe em todos os cantos do mundo, mas neste trabalho, foi operado um contorno sobre tais manifestações a fim de pensar em seus múltiplos temperamentos sobretudo na Europa e, em especial, no Reino Unido. Assim, os teóricos que acompanham o vigente estudo do mesmo modo se alinham a tal recorte.

### 2.1.1. A transformação do fantástico

James e Mendlesohn consideram que as primeiras ficções registradas por escrito do mundo antigo exercem uma grande influência sobre os escritores de fantasia que vieram depois destas e, sob um determinado prisma, podem até mesmo ser concebidas como proto-fantasia: a literatura épica e os mitos. Os autores citam como exemplo a *Epopéia de Gilgamesh* e as obras de Homero, que, apesar de se constituírem como pilar das antigas religiões e muitas vezes serem utilizadas para propósitos políticos, também são tidas por James e Mendlesohn como precursores da ficção fantástica que surgiria posteriormente.

Naturalmente, se localizando num contexto histórico e material profundamente diferente do presente momento, o fantástico nos clássicos igualmente se manifestava de outro modo e servia diferentes finalidades. Parry (2012), a título de exemplo, compara *Eneida* de Virgílio com *O Senhor dos Anéis* de Tolkien e o modo como ambos os autores empregam a constante alusão ao passado recôndito da própria história fictícia, a fim de posicionar o enredo principal num ponto específico da linha do tempo e, ao mesmo tempo, retratar as origens do meio em que a narrativa se dá. Em *Eneida*, retrata-se as origens do Império Romano e a derrota de Turno, ao passo que em *O Senhor dos Anéis*, (e em *O Silmarillion*, de igual maneira) retrata-se as origens da Terra Média e a derrota de Sauron. O público de cada um, no entanto, é diferente e interage com cada obra de maneiras diferentes, principalmente devido ao fato de que a aventura de Sam e Frodo se passa num universo secundário, em contraste com a aventura de Eneias. Nessa linha, Parry considera que a estratégia Tolkieniana de utilizar o mesmo artifício narratológico da antiga épica talvez seja inteiramente apropriada numa sociedade que já não sustenta a crença de outrora num passado mítico, como eram os leitores de autores como Virgílio. E que talvez o antigo credo por deuses e heróis, magníficas viagens por terras habitadas pelas mais incríveis criaturas, tais como gigantes, magos e monstros seja realmente apenas possível de ser desencadeado no leitor atual por meio da crença secundária. O ponto intentado nesse raciocínio é: muito por conta das transformações sócio-políticas e a própria mudança gradual na forma como a sociedade enxerga e se relaciona com o elemento fantástico, há uma divergência bastante relevante no papel cultural que este assume na antiguidade e até meados do período Renascentista (CESERANI, 2006, p. 98) em comparação ao papel que assume atualmente. Isso porque, em outras palavras (e o que verdadeiramente define tal caráter fluido), o fantástico propriamente dito não se configura como uma coisa só. Enquanto elemento que inverte e possivelmente questiona a norma cultural do período em que se dá — definição esta que, apesar de relevante para este trabalho, não se aplica necessariamente a inteireza de obras que o compreendem —, é necessário considerá-lo como componente de um contexto sócio-político específico e próprio à época e local em que nasce, e em razão disso, ele sempre se manifestará portando propósitos e facetas diferentes, sendo absolutamente imprescindível analisá-lo com tais enquadramentos em mente. Assim, reiterando, apesar de ser observável na literatura do mundo antigo, o fantástico não existe para Virgílio e Homero como existe para Tolkien e Shannon. Tal consideração será relevante ao longo da retomada histórica em sequência.

À vista disso, seguindo a linha do tempo, James e Mendlesohn mencionam brevemente os povos “bárbaros” contemporâneos à Roma Antiga (assim pejorativamente

apelidados pelos romanos por não aderirem a seus próprios costumes ou cultura), que muito provavelmente também possuíam poemas e histórias a respeito de seus respectivos deuses ou heróis mas infelizmente não sobreviveram até o presente momento. Se simplesmente não foram registrados em papel ou acabaram perdidos devido às manobras do tempo, o manuscrito mais antigo que existe da Inglaterra pré-normanda é *Beowulf*, o poema épico escrito em língua anglo-saxã por volta do ano 1000 e sem autor identificado.

*Beowulf* conta a história de um herói com força sobre-humana, que começa a sua jornada ao viajar para a Dinamarca com o intuito de auxiliar o rei Rodogário e seu povo, que está sofrendo com os ataques de Grendel, um monstro/gigante (sua condição enquanto monstro, gigante ou ser sobrenatural não é especificada no poema, mas é afirmado que se trata de uma besta muito terrível de se olhar) descendente de Caim e “(...) uma criatura da escuridão, exilada da felicidade e amaldiçoada por Deus, o destruidor e devorador de nossa espécie humana” (JONES, 1972, p. 12)<sup>6</sup>. Depois de o protagonista vencer o duelo e matar Grendel, a mãe do vilão aparece para vingar o filho e também comete atos bárbaros em seu luto, o que leva Beowulf a segui-la até uma caverna subaquática infestada de monstros, onde ele a derrota com uma poderosa espada. A seguir, há um lapso temporal no poema e o herói retorna já idoso e coroado rei em seu país. Sendo assim, meio século após seu entronamento, Beowulf se vê obrigado a matar um dragão que fora despertado por um servo depois que este roubou uma taça de seu tesouro. Dessarte, travou uma épica batalha com o monstro, que acabou provocando a morte de ambos: o dragão é seriamente golpeado pelo rei e perece na própria caverna enquanto Beowulf eventualmente sucumbe às feridas da disputa, o que resulta no final do poema retratando o funeral do herói.

Desse modo, Manlove, em *The Fantasy Literature of England*, considera que o modo como o fantástico existe em *Beowulf* é muito mais próximo do fantástico vinculado ao horror, visto que o universo é profundamente hostil e se constrói com ênfase em, acima de tudo, derrotar a escuridão noturna, representada pelo que ele chama de “eu maligno” ou o inconsciente (1999, p. 15). Ou seja, o objetivo primordial é preservar a identidade e o valor contra o ataque externo e a poluição do lar, antes considerado seguro. A maior ameaça que os heróis ao lado de Beowulf enfrentam é a morte, e frente a ela até mesmo os vilões perdem a fachada arquetípica de monstro, como visto na mãe de Grendel e em seu luto implacável que a leva à vingança. Portanto, Manlove argumenta que no poema, humanos e monstros lutam

---

<sup>6</sup> No original: “(...) a creature of darkness, exiled from happiness and accursed of God, the destroyer and devourer of our human kind.” (JONES, 1972, p.12).

em pé de igualdade e de maneira extremamente íntima, de modo que em suas disputas e brutalidades, reside a devastação da noite e o horror. O autor afirma:

Beowulf fala apenas intermitentemente de Deus, e menos ainda de deuses: não oferece nenhum esquema cósmico duradouro contra o qual é possível comparar ganhos e perdas mortais. Num sentido extremamente real, o mundo de Beowulf precisa de monstros, para que possa oferecer aos heróis a chance de demonstrar poderes sobre-humanos e a vitória (temporária) do humano sobre as forças desumanas do mundo e além dele. Beowulf é um poema em que a vida brilha mais forte quando o conflito é mais nítido. (MANLOVE, 1999, p. 16)<sup>7</sup>

Portanto, as principais temáticas que concernem o épico e ditam o curso da aventura são a coragem e a lealdade, valores que possibilitam que o homem se erga acima das provações e nevoeiros pelo caminho e respaldam de maneira muito única tal jornada, sendo diversas vezes a única fonte de força e conforto para o herói. Isso posto, Manlove, juntamente com James e Mendlesohn, considera *Beowulf* uma das maiores inspirações para *O Senhor dos Anéis* e para o subgênero literário da alta fantasia que subsequentemente tomaria forma no século XX. Tolkien, em seu ensaio *Beowulf: The Monsters and the Critics*, refuta alguns postulados previamente elaborados por críticos e estudiosos de seu tempo quanto à esfera do poema enquanto documento histórico ou literatura, e defende a existência dos monstros caracterizados nele, mas também julga o personagem Beowulf a epítome do herói indomável. Ao passo que outras personas heróicas da antiguidade demonstravam determinação e bravura irrefreáveis ao lidar com as circunstâncias que a impulsionavam ao ato heróico, era através meramente da simpatia e paciência que se poderia obter um entendimento de tal indomabilidade e todo seu escopo. *Beowulf*, por outro lado, é um poema no qual tal tema se estende por toda sua totalidade. Ou seja, Tolkien argumenta que é possível contemplar, por diversos ângulos e proporções, “a guerra do homem com o mundo hostil e sua inevitável queda no Tempo.” (TOLKIEN, 1984, p. 18)<sup>8</sup>, a maior tragédia de todas sendo a própria humanidade de Beowulf.

Sendo assim, não apenas em *O Hobbit* ou em *O Senhor dos Anéis*, mas numa amplitude de trabalhos de alta fantasia, observa-se uma trama em comum fortemente embasada no épico anglo-saxão: a inexorável bravura de pessoas comuns frente a inimigos

---

<sup>7</sup> No original: “Beowulf speaks only intermittently of God, less still of gods: it offers no enduring cosmic scheme against which to set mortal gain and loss. In a very real sense the world of Beowulf needs monsters, to give heroes the chance to demonstrate superhuman powers, and (temporary) victory of the human over the inhuman forces of and beyond the world. Beowulf is a poem in which life shines the brighter the more sharp is the conflict.” (MANLOVE, 1999, p. 16).

<sup>8</sup> No original: “man at war with the hostile world, and his inevitable overthrow in Time.” (TOLKIEN, 1984, p.18).

naturais ou sobrenaturais. Tal enredo, segundo Ridsen (1998), considerando que o ser humano partilha dos medos e desejos de heróis e hobbits e também precisa enfrentar seus próprios monstros, cria uma ponte na qual há uma conexão entre mundos criados e cotidianos e permite que o fardo do mal seja compartilhado entre o herói e o leitor (1998, p. 194). E tal molde simbólico também ecoa em *O Priorado da Laranjeira*, onde se presencia, além do Inominado, uma pletora de vilões e vilãs menores se posicionando como obstáculos em cada jornada singular, forçando os heróis e heroínas a se levantarem acima das artimanhas vis e, por meio da coragem, derrotar as entidades do mal. Tal conclusão em sua maior parte positiva desencadeia um sentimento que Tolkien intitulou “Eucatástrofe”. Nesse viés, no que concerne à temática narrativa, é imprescindível a influência de *Beowulf* em obras de alta fantasia, e até no fantástico num panorama geral.

Na sequência, James e Mendlesohn citam *Edda em prosa*, um compêndio de mitologia nórdica e poesia escandinava escrito por Snorri Sturluson no começo do século XIII. Os autores consideram *Edda em prosa* um fio condutor substancial no desenvolvimento da fantasia de língua inglesa, especialmente pelo fato de que foi traduzido por autores como William Morris seis séculos depois, o que alavancou sua popularidade entre outros leitores, e também porque proporcionou inspiração inestimável a escritores como o próprio Morris, J.R.R. Tolkien, Diana Wynne Jones e Alan Garner (2012, p. 8). Sullivan (2001), em particular, afirma que os nomes dos anões em *O Hobbit*, por exemplo, são diretamente inspirados nos escritos de Sturluson. Por fim, James e Mendlesohn consideram também como precursora da literatura de fantasia como se dispõe hoje a obra *O Romance de Alexandre*, cuja versão mais antiga data do século III a.C e sobreviveu até a era medieval com mais de oitenta versões em 24 idiomas. A obra trata de uma coletânea de lendas a respeito dos feitos e conquistas de Alexandre, o Grande, e apesar de narrar acontecimentos fortemente baseados nas biografias semi-contemporâneas do herói, também incorporam fábulas de encontros incríveis com árvores falantes e outras criaturas maravilhosas. Logicamente, por também se tratar de uma obra épica que engloba a presença de deuses e possuía um vínculo diferente com o próprio público em relação aos leitores da contemporaneidade, há bem como o fantástico sendo apresentado de outro modo. Em todo caso, o caráter basilar de *O Romance de Alexandre* para a alta fantasia se mantém, tanto em termos de estratégias narratológicas quanto premissas do enredo (KLECZAR, 2007, p. 62)

Seguindo na Idade Média, então, Manlove discorre sobre um dos primeiros heróis ingleses: Arthur, tão solene que a própria igreja católica eventualmente o adota como rosto das aventuras cristãs, tamanha sua influência. A primeira e uma das mais prestigiadas versões

das aventuras de Arthur até a contemporaneidade é a crônica pseudo-histórica *Historia Regum Britanniae*, escrita em 1136 por Godofredo de Monmouth. Nesta, Monmouth reconta a história britânica com foco especial em seus governantes e reis, desde a época troiana até a invasão anglo-saxônica, o que abre margem para muita riqueza literária. E, segundo James e Mendlesohn, a *Historia Regum Britanniae* detém tanto prestígio que há certos elementos ilustres da tradição arturiana que parecem ter sido inventadas por Monmouth, como a figura de Merlin, e a veracidade do manuscrito permaneceu inquestionada por séculos, considerado um registro histórico legítimo até o século XVI (2012, p. 10). Sendo assim, há muitas versões e releituras das aventuras de Arthur que Manlove comenta, como o poema *Brut* de Layamon, publicado entre 1189 e 1210, no qual o fantástico é atribuído à lenda através de aparição de elfos que concedem presentes a Arthur em seu nascimento e o desaparecimento do herói para Avalon num barco mágico, onde crê-se que ele ainda vive em meio aos mais belos elfos (1999, p. 17). Além disso, Manlove também discorre a respeito da influência francesa sobre a história e, portanto, cita Chrétien de Troyes, um dos poetas medievais mais solenes e influentes quando se trata de literatura de cavalaria, e cujas obras estabeleceram entrelaçados de aventuras e empreitadas dos cavaleiros da tábua redonda de maneira nunca vista anteriormente. Dessarte, seu trabalho *Ciclo da Vulgata* (1215-35), conhecido também como *Lancelot-Graal*, consiste basicamente em romances de cavalaria agregados a episódios em prosa que “moldaram a história da ordem de cavalaria de Arthur contra um modelo de corrupção mortal (o mundanismo de Artur, o adultério de Lancelot), exposto através de uma busca espiritual fracassada (a história do Graal) (MANLOVE, 1999. p. 17)<sup>9</sup>. À vista disso, Manlove teoriza que aqui há um impulso fantástico bastante marcado concentrado no intuito de promover a fé cristã, o que apesar de despertar o encanto e fascinação no leitor, “era usualmente inibitório e mais ou menos censurador” (MANLOVE, 1999. p. 17)<sup>10</sup>, precedendo também a emergente fantasia cristã que surgiria no decorrer do período renascentista.

Logo, o autor afirma que tal inclinação para o fantástico se mostra extremamente presente na literatura arturiana inglesa subsequente de muitas maneiras diferentes, alguns trabalhos também subtraindo em parte o subtexto cristão. Ele comenta sobre certa herança romântica importada dos franceses, mas alega que no geral, as principais temáticas que se encontram nas obras a respeito de Arthur ao longo da Idade Média são o heroísmo, a coragem e a decência, que se caracterizam como traços reminiscentes de *Beowulf* e são retratados, por

<sup>9</sup> No original: “(...) shaped the story of Arthur's chivalric order against a template of mortal corruption (Arthur's worldliness, Lancelot's adultery), exposed through failed spiritual search (the Grail story).” (MANLOVE, 1999. p. 17).

<sup>10</sup> No original: “(...) was often contractive, and more or less censorious.” (MANLOVE, 1999. p. 17).

exemplo, em *Le Morte d'Arthur* de Sir Thomas Malory. Publicado em 1485, o livro também adquiriu demasiado destaque e influência, retratando os valores nobres e honrados da cavalaria juntamente com as aventuras que o herói e sua companhia travaram com outros homens, magos, fadas, anões, gigantes e demônios. Por isso, para James e Mendlesohn, a obra de Malory é a “forma plena” da tradição arturiana medieval (2012, p. 10), visto que narra a vida completa de Arthur, desde o nascimento até a morte e, posteriormente, foi utilizada quase como cânone para muitos autores ainda escrevendo sobre o herói britânico e suas façanhas fantásticas, por exemplo T.H. White.

Além dos contos arturianos, Manlove considera também alguns subgêneros na literatura medieval como precursores da alta fantasia como se forma no século XX: a alegoria, que ele define como a “dramatização de ideias” (1999, p. 18); visões oníricas, que basicamente engloba a alegoria mas oferece inventividade até para os objetos mais mundanos; bestiários, compilados descritivo do mundo animal terreno e fantástico; jornadas além do mundo para o céu, inferno ou purgatório; vidas de diversos santos; romances de cavalaria populares e até peças milagrosas (*miracle plays*) pertinentes a ciclos religiosos. Naturalmente, o autor chama atenção para o fato de que peças milagrosas podem ser apenas ficções para olhos céticos, já que retratam as maravilhas originalmente presentes na Bíblia Sagrada e seus elementos e ocorrências sobrenaturais, como a ressurreição de Cristo, são tidos como verídicos para o público alvo cristão, que assistia tais peças com o objetivo de se educar. Por conta disso, o fantástico aqui especificamente também assumia o caráter fidedigno, como um espelho da realidade e não fruto da imaginação dos autores, já presente nos épicos da antiguidade.

Assim, o principal autor medieval que Manlove discorre a respeito quando se trata de alicerces da alta fantasia é Geoffrey Chaucer, que em suas numerosas obras, acaba trabalhando com grande parte dos subgêneros anteriormente mencionados. Apelidando-o de “o primeiro grande poeta da maravilha em inglês” (1999, p. 23)<sup>11</sup>, o autor ilustra como Chaucer, em seu ecletismo, exibe uma gama enorme de abordagens do fantástico e sobrenatural, que também influenciaria a heterogeneidade da fantasia literária futuramente. Apenas em *Os contos de Canterbury*, por exemplo, Chaucer narra a fábula de Esopo de um galo humanizado que vive num curral em *O Conto do Padre que Acompanhava a Freira*; em *A Mulher de Bath*, uma bruxa fada escraviza um cavaleiro; em *O Conto do Mercador*, Plutão e Prosérpina aparecem para interferir ao final de uma intriga amorosa; e em *O Conto do*

---

<sup>11</sup> No original: “(...) the first major poet of wonder in English.” (MANLOVE, 1999, p. 23).

*Reitor*, um corvo branco falante relata para Febo as infidelidades de sua esposa, empreitada que faz com que suas penas fiquem negras e seu discurso vire um coaxar. Ainda que tais exemplos sejam apenas uma parcela dos que Manlove apresenta, é possível atestar o modo como, nas palavras do próprio autor, Chaucer possui “uma predileção por estender as possibilidades da vida” (1999, p. 23)<sup>12</sup>, e para alguns teóricos, como Miller (2013), o poeta utiliza o fantástico de modo que chega até a prover temáticas e moldes narratológicos que futuramente embasariam não apenas a fantasia e seus subgêneros — como a alta fantasia —, mas a ficção científica também (2013, p. 130).

Em seguida, no período Renascentista, Ceserani afirma que a nova era de descobrimentos e avanços da arte, ciência e da própria mente entraram em conflito com o antigo credo no fantástico. “As explicações religiosas e sagradas do mundo entram em choque com um crescente ceticismo; não desaparecem, mas se tornam problemáticas, e, para serem aceitas, requerem um suplemento de fé ou qualquer outra justificativa especial.” (CESERANI, 2006, p. 99). Tal fenômeno ocasiona uma difusão do que Manlove chama de “fantasias cristãs”, nas quais, ao invés de se retratar o fantástico como refração do universo material mas oculto, utilizava-se o aparato teológico justamente para validar a existência do fantástico. E, nessa linha, ainda que posteriormente alguns autores do fantástico, e mais especificamente da fantasia, não tenham mais expressamente respaldado suas obras na doutrina cristã, ainda é possível observar as repercussões da mescla inicial entre o fantástico e o cristianismo. Por exemplo, C.S. Lewis, abertamente um autor da fantasia cristã, estrutura o personagem Aslan de sua saga de livros *O Leão, A Feiticeira e o Guarda-Roupa* (1950) como representação direta de Jesus Cristo, em virtude principalmente do sacrifício e ressurreição. No entanto, há referências menos declaradas em diversas obras de fantasia que remontam ao cristianismo, incluindo em *O Priorado da Laranjeira*. Já que a autora em si outorga ao livro o título de releitura feminista da lenda de São Jorge e o Dragão, que em 494 foi canonizado como Santo católico, há uma retórica cristã permeando a própria essência iconográfica da narrativa. A título de exemplo, tem-se a figura do Inominado, um grande dragão negro que alude ao simbolismo da serpente/dragão vinculada ao Diabo, e representa a malícia em sua forma pura. A Rainha Sabran Berethnet IX, que tem a responsabilidade sagrada de gerar uma criança responsável pela salvação e proteção de todo o reino do dragão perverso. Até mesmo Ead, que cresceu numa sociedade profundamente religiosa, acaba se rebelando contra a Priora, a maior santidade entre as magas, e é envenenada por uma de suas irmãs, passando

---

<sup>12</sup> No original: “(...) a predilection for extending the possibilities of life”. (MANLOVE, 1999, p. 23).

por um momento breve de coma, no qual ela emula muito similarmente um estado de morte, até que é curada e, por uma certa ótica, ressuscita para se tornar a heroína contra o grande dragão.

É claro, já que a obra se trata de uma subversão de um conto fundamentalmente cristão, há a desconstrução por parte de Shannon de todas as referências e alegorias ao catolicismo presentes no enredo. Apesar dos dragões ocidentais cuspirem fogo e refletirem o mal, os dragões orientais da água são benevolentes em sua totalidade. A religião das Seis Virtudes se revela falsa e a continuidade da linhagem Berethnet, e por extensão, a geração de um bebê, também acaba sendo reconhecida como vã no que diz respeito ao estado de confinamento do Inominado. A própria Priorosa se demonstra corrupta ao longo dos últimos capítulos, enunciando o modo como, por muitas vezes, líderes religiosos tomam proveito da fé de seus devotos para o alcance de poder e ganho material. De qualquer modo, o simbolismo cristão existe em *O Priorado da Laranjeira*, e muito dessa tradição em particular se deve às primeiras fantasias cristãs do início do Renascimento.

Manlove as considera como algumas das maiores obras de literatura inglesa, e cita como exemplo o Livro I de *A Rainha das Fadas* (1589) de Spenser, *A Trágica História do Dr Fausto* (1604) de Marlowe, *Paraíso Perdido* (1667) de Milton e *O Peregrino* (1678) de Bunyan. Tendo tais reflexões em vista, apesar de existirem outras obras apelidadas de “quase fantasias” por Manlove, como ficções utópicas, romances pastorais, algumas peças de Shakespeare e poesia metafísica, que empregavam o fantástico a sua própria maneira, ele ainda julga as fantasias cristãs como parte de uma tradição maior desta época em questão. Ele utiliza Bunyan para explicar como a dicotomia entre o ceticismo e o fantástico toma forma ao longo do Iluminismo e, por conta disso, a fantasia cristã entra em cena, como Ceserani também comentou, para validar o fantástico. Segundo Manlove, Bunyan, em *O Peregrino*, intentou produzir um efeito de rejeição da imaginação tal qual uma distração da pura verdade, ao passo que narra a jornada sagrada em direção ao céu. Sendo uma obra com impulsos em direção ao sobrenatural e os caminhos celestiais para a alma, Manlove afirma que Bunyan escreve uma fantasia a qual ele deseja que não seja lida como tal: “ele se esforça para nos dizer que sua história é uma alegoria e deve ser continuamente traduzida da ficção para a doutrina” (MANLOVE, 1999, p. 28)<sup>13</sup>. Assim, ainda que a obra cumpra com seus propósitos cristãos (e com os de fantasia, apesar de ir contra os ideais ideológicos de Bunyan), ela representa o que, a partir desse período, seria a solidificação de uma herança e tradição

---

<sup>13</sup> No original: “He is at pains to tell us that his story is an allegory, and is continually to be translated out of fiction into doctrine” (MANLOVE, 1999, p. 28).

extremamente puritana e conflitante entre a imaginação e também a doutrina cristã, o fantástico e o julgamento. Entre o que começaria a ser julgado como delírio infantilmente vulgar e a solenidade do fantástico vinculado à religião cristã, que apesar de também sofrer com o antropocentrismo e cientificismo característico do período, sobrevive ao ponto de influenciar a literatura fantástica até a contemporaneidade. Ou seja, em conclusão, à medida que o Iluminismo avançava pela Europa, promovia uma mudança cultural severamente influente no modo como se considerava socialmente o fantástico, conforme a ponderação já mencionada de Ceserani.

Quando os filósofos do iluminismo começaram a se ocupar das superstições e das falsas crenças na magia e no sobrenatural, uma mudança notável se estava verificando nos sistemas culturais do tempo. Crer na existência dos fantasmas ganhou um ar de algo culturalmente inferior, uma pseudociência, especialmente aos olhos da cultura científica oficial. (CESERANI, 2006, p. 98)

Por conta disso, o fantástico se agarra à teologia e, por meio da fantasia cristã, existe de maneira justificada em meio ao ceticismo. Não obstante, o fantástico se revela também de outros modos ao longo do Renascimento, como nas ficções utópicas igualmente citadas por Manlove, mas principalmente em Shakespeare. Há, sob determinado prisma, nas obras do dramaturgo inglês uma ocasional alusão à doutrina cristã, por exemplo em *Medida por Medida* (1604), entretanto, a filiação do próprio autor ao catolicismo se configura como extremamente nebulosa, e por consequência, até a atualidade há acadêmicos se debruçando sobre os possíveis símbolos teológicos supostamente empregados por Shakespeare. Em todo caso, a forma como o fantástico é manuseado nas peças shakespearianas detém um grande peso no curso da literatura fantástica e também na cristalização da fantasia. É possível encontrar inúmeros elementos fantásticos, sobrenaturais e até, de maneira mais afunilada, do terror em diversas obras, como as fadas e a magia em *Sonho de Uma Noite de Verão* (1600), os fantasmas em *Hamlet* (1623), *Júlio César* (1599) e *Ricardo III* (1633), as bruxas de *Macbeth* (1623) e os espíritos e terras mágicas em *A Tempestade* (1611), apenas para citar os mais famosos, o que leva autores como Dawe (1927) a considerar o fantástico shakespeariano como pioneiro. Levando em conta a natureza específica de fadas, Dawe afirma que a maior contribuição de Shakespeare nesta questão em particular foi a sistematização da tradição iconográfica a respeito das fadas, que já existia há muito tempo na Inglaterra, mas até *Sonho de Uma Noite de Verão*, não havia sido propriamente delineada. Assim, a autora argumenta que ao fornecer uma poética para a vida cotidiana das fadas e estruturar o mundo no qual elas vivem, o dramaturgo estabelece uma base bastante sólida na qual as próximas ficções e

contos de fada poderiam se sustentar, o que a posteriori de fato acontece. James e Mendlesohn da mesma forma recapitulam a herança cultural envolvendo fadas, sendo muitas das lendas e crenças originalmente celtas, e que ao longo dos séculos evoluíram e se transformaram. Morgana das Fadas, por exemplo, nasceu com os contos arturianos e, segundo os autores, também auxiliou na consolidação do imagético popular das fadas como naturalmente selvagens e imprevisíveis, fator que eles também acreditam que foi destacado e explorado por Shakespeare.

Nessa linha, Vlašković compartilha uma visão parecida com Dawe e considera Shakespeare “o homem que moldou a imaginação do milênio” (2008, p. 119)<sup>14</sup>, sendo possível encontrar em suas peças diversas abordagens diferentes da mesma temática, todas envolvendo e evocando emoções diferentes. Tendo como exemplo as bruxas de *Macbeth*, Vlašković cita alguns elementos componentes do universo no qual a história acontece — o canibalismo entre cavalos, o assassinato de um falcão real por uma simples coruja e o amanhecer que não traz luz alguma — para explicar o modo pelo qual Shakespeare estruturou a peça, a nível contextual, como uma segunda realidade completamente transtornada. E, nessa linha, uma das maiores manifestações de tal fator surrealista é a figura das três bruxas que aparecem logo na primeira cena do ato I e, ao longo de toda a história, provêm predições para o futuro que a todo momento atormentam a mente de Macbeth, o que desencadeia sua loucura e o leva a cometer tantas atrocidades. Tais delírios, misturados com a presença dos fantasmas, para alguns autores, também elevam a obra a uma espécie de precursora da literatura gótica, como Groom, a título de por exemplo, que constata que a peça inteira dá a impressão de que oscila incessantemente entre o mundo material e um universo fantástico separado (2012, p. 53), deixando aberto, de certa forma, o portal que leva à insanidade.

À vista disso, Vlašković discorre sobre um certo dilema quanto à natureza da sobrenaturalidade da peça e, por conseguinte, das três bruxas: são simplesmente mulheres idosas, deusas, seres sobrenaturais ou meras representações simbólicas da culpa do protagonista? Shakespeare não chega a elucidar tais questões, fator este que leva Manlove a julgar a fantasia presente não apenas em *Macbeth*, mas em suas obras como um todo, extremamente ambígua. Para ele, o fato de o dramaturgo se interessar predominantemente pela mente humana e seus mecanismos acaba deixando o fantástico em suas peças à mercê da interpretação do leitor. Dessa forma, abre margem para que o público leve em conta os fantasmas e fadas como parte integral e intransigente das obras ou simplesmente ignore tais

---

<sup>14</sup> No original: “(...) the man who shaped the imagination of the Millenium.” (VLAŠKOVIĆ, 2008, p. 119).

elementos ou os marginalize como loucuras de personagens desajuizados. Em função disso, Manlove em particular considera que Shakespeare exhibe diversos elementos fantásticos em suas obras, mas que não chega a de fato a transformá-las em fantasia (1999, p. 32). Se é uma consideração impopular ou não, ou se chega a estar tecnicamente correta ou não, é inegável que, independente da categoria diegética que certas peças shakespearianas se encontrem, certamente contribuíram para o delineamento do imaginário fantástico ocidental e, por conseguinte, influenciaram o robustecimento da literatura de fantasia.

Ademais, segundo James e Mendlesohn, no século XVII, há também um polimento de contos de fadas populares na França, especialmente por contribuição de Madame d'Aulnoy e Charles Perrault. A primeira se mostra extremamente relevante por ser responsável pelo batismo propriamente dito de tais histórias como “contos de fadas” (*contes des fées*) em 1697, que ocorre em seu primeiro compêndio sobre fadas publicado em Paris (RIBEIRO FILHO, 2023, p. 12). O último, nessa linha, por no mesmo ano publicar o livro *Contos do Tempo Passado com Moralidades*, ou *Contos da Mamãe Ganso*, que contém histórias que em pouco tempo seriam imortalizadas na literatura de fantasia infantil, tais como *Cinderela*, *Chapeuzinho Vermelho*, *O Gato de Botas*, *Barba Azul* e *O Pequeno Polegar*. Com isso em mente, é importante destacar que neste período de tempo específico: final do século XVII, século XVIII e XIX, há uma gama de trabalhos do fantástico extremamente distintos em diversas partes da Europa e Estados Unidos que acabam sendo publicados ao mesmo tempo e cada subcategoria dá frutos bastante próprios. A partir dos contos de fadas sistematizados e lapidados por Perrault e d'Aulnoy, surge uma tradição fantástica especialmente focada na literatura infantil que teria sido herdada principalmente pelos irmãos Grimm e Christian Andersen no século XIX. Nos contos de fadas escritos por tais autores em particular, há um forte senso de moralidade e uma distinção profunda entre o bem e o mal que, pareado ao poder mágico que a língua humana apresenta, de acordo com Tatar, “(...) ajudam crianças a saírem de um estado desempoderado para uma condição que pode não ser emancipação, mas que marca os inícios de alguma forma de autonomia” (2010, p. 63)<sup>15</sup>. Sendo assim, apesar de James e Mendlesohn afirmarem que, originalmente, o conto de fadas detinha o objetivo de ser consumido por adultos, logo se torna um gênero primordialmente visto como infantil.

Simultaneamente, conforme Manlove, ao final do século XVII também acontecia um descrédito da imaginação inventiva na Inglaterra, especialmente por conta de uma onda conservadora em ascensão, o que resultou na germinação de muitas fantasias satíricas, nas

---

<sup>15</sup> No original: “(...) help children move from that disempowered state to a condition that may not be emancipation but that marks the beginnings of some form of agency.” (TATAR, 2010, p. 63).

quais era destacada a clara diferença entre o ideal social iluminista que valorizava a razão e o comportamento contemporâneo que não correspondia a tal tentativa de contenção da imaginação. Assim, mais tarde no século XVIII, Jonathan Swift se estabeleceria como um dos ícones e disseminadores de tal onda literária do sarcasmo principalmente por conta da obra *As Viagens de Gulliver* (1726), na qual o autor extensivamente ironiza os padrões e crueldades do governo Britânico ao passo que também critica determinadas facetas da natureza humana num contexto mais amplo. Além disso, ao mesmo tempo, a literatura gótica também nascia e se popularizava no século XVIII com a publicação de *O Castelo de Otranto* por Sir Horace Walpole em 1765, como foi apontado por De Sá (2010). Outrossim, há também uma retomada de temáticas estereotipicamente pertencentes à Idade Média — ou a “Era das Trevas” como foi depreciativamente apelidada — tais como terror, horror, o sublime, o sinistro, spectralidade, secretismo, obsessão, paranóia, psicose, melancolia, perseguição e claustrofobia (CAVALLARO, 2002, p. 8), que alicerçaram uma tradição fantástica bastante única presente na literatura gótica.

Sendo assim, logo o gótico se propagou para outras partes da Inglaterra e, no século XVIII, há diversos trabalhos bastante célebres até a atualidade produzidos em território inglês, por exemplo *Os Mistérios de Udolfo* de Ann Radcliffe e *O Monge* de Matthew Lewis, publicados em 1794 e 1796 respectivamente. E, nesse primeiro momento, há uma abordagem do fantástico no qual ele é considerado um fenômeno de certo modo mais interno, visto que “o sobrenatural se torna psicologizado: tenha existência objetiva ou não, agora é criatura da imaginação” (MANLOVE, 1999, p. 36)<sup>16</sup>. Isto é, o fantástico possui um caráter levemente mais ambíguo neste período, já que nasce diretamente no subconsciente e a partir daí, provoca o terror, ao invés de se constituir como uma manifestação necessariamente externa. Essa tendência segue em outras obras góticas posteriores oitocentistas, nas quais a conexão com o sobrenatural e espiritual acontece discutivelmente apenas na mente dos personagens, como em *Morro dos Ventos Uivantes* (1847) de Emily Brontë, *O Papel de Parede Amarelo* (1892) de Charlotte Perkins Gilman e *O Corvo* (1845) de Edgar Allan Poe, e os leva lentamente à loucura, traço também herdado de *Macbeth*.

Com isso em mente, é importante mencionar um conceito discutido por James e Mendlesohn: o fenômeno de contemporização que tomou conta do século XIX, no qual o gótico receberia um contexto mais moderno e até doméstico. Agora, as obras possuem o porão, o sótão e a urbanização lúgubre como pano de fundo principal, ao invés do castelo ou

---

<sup>16</sup> No original: “(...) the supernatural has become psychologized: whether it has objective existence or not, it is now the creature of the imagination.” (MANLOVE, 1999, p. 36).

monastério, que descendem diretamente do medievalismo que inspirou os primeiros trabalhos góticos. No entanto, os autores afirmam que, apesar de existir certa modernização do gênero, a retomada de valores estéticos e narrativos da Idade Média por Walpole alavancou num enaltecimento deste período em questão que perdurou por grande parte do século XIX. Eles dizem:

Todavia, o medievalismo alimentou o início Gótico e continua a ser extremamente influente na escrita de fantasia até hoje. O começo do século XIX se preocupou com o estudo e a republicação da fantasia medieval “real”, como Beowulf e o romance arturiano, e muitas delas foram consideradas por meio da sensibilidade gótica: Shakespeare, uma vergonha para o Iluminismo, agora era o sopro da vida, e Macbeth e Hamlet tidos como heróis “góticos”. (JAMES & MENDLESOHN, 2012, p. 15-6)<sup>17</sup>

À vista disso, é imperativo levar em conta a questão levantada por James e Mendlesohn quanto ao medievalismo, que até a atualidade segue como uma das bases na qual a literatura de fantasia se sustenta. Tal conceito será discutido de maneira mais detalhada mais adiante, mas é interessante mantê-lo em mente desde já, visto que as obras de fantasia a serem mencionadas até o final desta seção (algumas extremamente relevantes e influentes) também beberam da mesma fonte que os primeiros livros góticos, ainda que não sejam consideradas como tal. E esse padrão se tornou tão intenso até o começo do século XX que a retoma do medievalismo se estendeu também para as artes visuais, como a fotografia e a pintura, estas sendo profundamente marcadas pela estética medieval nas produções do fantástico, o que fortaleceu ainda mais a outorgação de tal estética para a fantasia, e especificamente a alta fantasia (JAMES & MENDLESOHN, 2012, p. 21). Em suma, em pouco tempo o gótico também incorpora determinados aspectos que possuem uma conexão clara e direta com o sobrenatural e o fantástico e ativamente subvertem a ordem natural do mundo visível, tais como vampiros, monstros, fantasmas, *doppelgängers* e objetos e artefatos mágicos, que logo se tornam tão populares a ponto de, atualmente, caracterizarem os livros góticos europeus mais famosos: *Frankenstein* (1818) de Mary Shelley, *O Médico e o Monstro* (1886) de Robert Louis Stevenson, *O Retrato de Dorian Gray* (1890) e *O Fantasma de Canterville* (1887), ambos de Oscar Wilde e *Drácula* (1897) de Bram Stoker, por exemplo.

Nessa continuidade, uma das particularidades do fantástico originárias do século XIX foi o que James e Mendlesohn chamaram de “excentricidade” (*whimsy*), disseminada

---

<sup>17</sup> No original: “But medievalism fuelled the early Gothic, and remains highly influential in fantasy writing even today. The early nineteenth century saw the study and republication of “real” medieval fantasy, such as Beowulf and Arthurian romance, and much of these was seen through the Gothic sensibility: Shakespeare, an embarrassment to the Enlightenment, was new lease of life, and Macbeth and Hamlet valued as “Gothic” heroes.” (JAMES & MENDLESOHN, 2002, p. 15-6).

sobretudo por Lewis Carroll com as obras *Alice no País das Maravilhas* (1865) e *Alice Através do Espelho e O Que Ela Encontrou Por Lá* (1871). Os autores definem a excentricidade como “sofisticada e ligeiramente surreal, com uma impressão de aleatoriedade que pode ser ao mesmo tempo encantadora, mas também perturbadora” (2002, p. 19)<sup>18</sup>, sendo frequentemente um modo literário extremamente visual e que brinca extensivamente com jogo de palavras. Sendo assim, consideram que Carroll, além de suas contribuições e adições à literatura de fantasia e ao modo de escrever histórias infantis, também confeccionou um espaço para o surrealismo e o absurdo, espaço este que também permitiria incorporação de outras obras subsequentes ao excêntrico, por exemplo o quadrinho *Vice Versa* (1882) de F. Anstey, no qual o protagonista troca de corpo diversas vezes. Tendo isso em vista, James e Mendlesohn consideram que ambas as histórias e esse início da excentricidade prepararam o terreno para determinadas fantasias contemporâneas urbanas, especificamente as que retratam uma colisão entre o mundo moderno e o fantástico.

Por fim, o último grande autor de fantasia do século XIX foi William Morris, a primeira pessoa a traduzir as sagas islandesas para o inglês e que também incorporou alguns dos aspectos presentes nestas em suas fantasias medievais em trabalhos como *The Wood Beyond the World* (A Madeira Além do Mundo) de 1894, *The Well at the World's End* (Poço do Fim do Mundo) de 1896 e *The Water of the Wondrous Isles* (A Água das Ilhas Maravilhosas) de 1897. Antecipando certas características presentes em Tolkien e Lewis, Morris demonstra uma técnica e um cuidado tão profundo na ideação de seu universo que, nas palavras de James e Mendlesohn, “constrói um mundo como se fosse o único mundo que existe” (2012, p. 22)<sup>19</sup>. Desse modo, dá início também à chamada fantasia de jornada, ou fantasia de missão (*quest fantasy*), na qual a própria paisagem desempenha um papel na narrativa e os personagens passam grande parte do enredo interagindo e viajando por ela para chegar a um objetivo específico, ou como os autores colocam, em busca de um graal metafórico.

Isso posto, no século XX propriamente dito, há um volume de trabalhos tão substancial de fantasia, ficção científica, terror e várias outras vertentes relacionadas ao fantástico que seria necessário realizar uma retomada histórica de cada década para de fato atestar todas as facetas e contribuições originárias deste período, e quais seriam as raízes de cada uma. É no século XX que surgem as obras mais populares e que subsequentemente irão

---

<sup>18</sup> No original: “(...) fancy, and the slightly surreal, with a sense of randomness that can be both delightful but also unnerving.” (JAMES & MENDLESOHN, 2012, p. 19).

<sup>19</sup> No original: “(...) constructs a world as if it is the only world that exists.” (JAMES & MENDLESOHN, 2012, p. 22).

estabelecer a fantasia efetivamente como modo literário, passível de ser comercializado e publicado como tal na maior parte do mundo, como *O Leão, A Feiticeira e o Guarda-Roupa* (1950) de C.S. Lewis, *As Brumas de Avalon* (1982) de Marion Zimmer Bradley e *Harry Potter e a Pedra Filosofal* (1997) de J.K. Rowling. Nessa época, fora a popularização do cinema e do vídeo-game, que alavancaram o volume de trabalhos sendo adaptados ou pensados diretamente para a telona, há também uma transformação considerável no mercado editorial do fantástico e, conseqüentemente, da fantasia, o que irrevogavelmente também influenciou o modo como eram idealizadas em primeiro lugar. No começo da década de 60, a título de exemplo, James e Mendlesohn comentam sobre uma certa crise na editoração no que tange o custo da importação de livros do Reino Unido para os EUA e vice versa, o que resultou numa independência muito grande e até certa apartação desses dois mercados. Desse modo, livros britânicos acabam levando quase uma década inteira para se popularizar, ou mesmo chegar, em território norte-americano.

Além disso, apelidada pelos autores como a época de ouro para a fantasia infantil, nos anos 60 também surgiria a denominação e a categorização de fato da literatura para crianças, o que coincidiu com o discurso emergente de que fantasia seria exclusivamente infantil (2012, p. 76) — reminescente do conflito entre fantástico e doutrina cristã durante o Renascimento —, causando certa rusga com os escritores de fantasia adulta e subsequentemente contribuindo para a estereotipificação do modo literário de forma geral, que do mesmo modo acarretou para a marginalização da fantasia como futilidade. Devido também à influência da herança puritana vista no começo deste capítulo sobre a qual Le Guin discorreu, além de ser vista como infantil, a fantasia também passa a ser tida como auto indulgente, já que não há um propósito “produtivo” para ela ou simplesmente porque tais propósitos não são exatamente visíveis ou instantâneos, e no século do utilitarismo, a fantasia acaba marginalizada como frívola em relação ao realismo (LE GUIN, 1993, p. 38). E ao ser publicada como tal, em pouco tempo, os próprios autores se viram obrigados a ceder ao mercado e logo a fantasia se encontrava com a reputação de “literatura de massa”, outro fator que a afasta da academia.

Em todo caso, salvo todas essas particularidades que o século XX apresentou, houve também diversas inovações literárias dentro do próprio meio, nas quais por vezes misturavam-se técnicas e abordagens para criar um estilo novo. Para citar dois, E. Nesbit em *Cinco Crianças e um Segredo* (1902) trabalha com a ideia em determinadas obras de que há a possibilidade de o fantástico invadir o mundo terreno a qualquer momento, em plena luz do dia. Assim, James e Mendlesohn a consideram criadora da chamada “fantasia urbana”, ou até

a “baixa fantasia”, na qual a magia se infiltraria e causaria certa desordem num contexto urbano, um exemplo mais recente de tal subgênero sendo *Crepúsculo* (2005) de Stephenie Meyer. Ademais, Baum também populariza nos Estados Unidos a “fantasia de outro mundo”, ou “fantasia de portal”, na qual é possível se transportar por meio de um portal para uma realidade paralela e fantástica, fenômeno que os ingleses ainda não haviam desenvolvido muito extensivamente e ainda se mostrava ligeiramente vago. Em *O Mágico de Oz*, por outro lado, Baum fornece detalhes sobre como exatamente chegar em Oz e chega até a mapear sua terra imaginada, exibindo um nível de técnica e minúcia dentro do subgênero como nunca havia sido visto anteriormente. Isso posto, um exemplo contemporâneo de fantasia de outro mundo seria *A Biblioteca Invisível* (2015) de Genevieve Cogman. Por fim, há também a solidificação do gênero literário terror, que apesar de emprestar do gótico de modo significativo, acaba se emancipando no século XX principalmente por conta de obras como *O Chamado de Cthulhu* (1928) de H.P. Lovecraft, *O Exorcista* (1971) de William Peter Blatty e *Carrie* (1974) de Stephen King, o que logo igualmente alavancaria no processo de sub-generificação dentro do terror em ascensão e resultaria em categorias como *slasher*, sobrenatural, psicológico, cósmico, religioso, etc.

Para encerrar, as últimas obras sobre as quais esta subseção irá discorrer são *O Senhor dos Anéis* e *O Hobbit* de J.R.R. Tolkien<sup>20</sup>. Desse modo, é imperativo abordar tais obras não apenas por conta da imensa contribuição e avanço que o autor proporcionou para a fantasia — principalmente por ter idealizado o subgênero da alta fantasia, que se estuda especificamente nesta dissertação —, mas também pelo fato de que muitas de suas abordagens e técnicas foram adotadas e repaginadas por outros escritores, incluindo Samantha Shannon. À vista disso, sua obra *O Priorado da Laranjeira* apresenta tantas similaridades com a idiosincrasia tolkieniana num nível estrutural e simbólico que Laura Eve, na contracapa da edição britânica do livro, apelidou-a de “sucessora feminista de *O Senhor dos Anéis*” (BERNARDÉZ, 2023, p. 94). Sendo assim, se mostra essencial entender exatamente o modo pelo qual Tolkien revolucionou o fantástico e como seus trabalhos chegaram a representar uma base tão sólida para o modo literário até hoje, a ponto de em dado momento acabar recebendo o apelido de “pai da fantasia”. Desta forma, James e

---

<sup>20</sup> Há muitos trabalhos relevantes também no século XXI, — que inclui também a popularização e generificação de distopias, como *Jogos Vorazes* (2008) de Suzanne Collins, por exemplo — alguns possuindo um caráter extremamente vanguardista. Porém, pelo fato de se tratar de uma literatura bastante recente e com um volume de estudo (até o presente momento) breve, para este trabalho, optou-se por deixar as particularidades da fantasia desse século ainda em aberto. Principalmente por conta da influência tremenda que a disseminação em massa da *internet* e das redes sociais possuíram não apenas na fantasia, como na literatura e o contato com ela de modo geral, o que vale uma pesquisa independente.

Mendlesohn consideram que o autor dá continuidade aos tons e características vistos em Morris previamente de maneira muito particular, seguindo com o mundo secundário e a fantasia de jornada/missão com uma profundidade sem tamanho.

Tolkien não apenas elabora um universo alternativo onde seus personagens poderiam habitar sem quaisquer conexões com aquele no qual ele mesmo vivia, mas acaba dando vida a uma realidade tão detalhada e multifacetada que, nas palavras de James e Mendlesohn, dá a impressão de que “se você virar uma esquina na Terra Média, você sabe que haverá mais mundo lá” (2012, p. 44)<sup>21</sup>. Devido ao fato de ter passado quase vinte anos escrevendo e criando a história e todos os pormenores da Terra Média, Tolkien confere uma riqueza colossal para o seu mundo secundário. O universo em questão possui mitologia, história antiga, línguas próprias, música e poesia, superstições, costumes, política intrincada, sistema econômico, geopolítica e diversos outros elementos que ajudam a construir a sensação de que os personagens não estão num ambiente parado no espaço-tempo. A Terra Média não fica estática como um retrato para servir meramente como cenário para as aventuras de Bilbo e Frodo, mas se revela também quase como um ser vivo, que possui um longo passado e continuará a existir de maneira independente ainda por muitos milênios. Essa preocupação e cuidado com a complexidade basilar do mundo secundário é um dos fatores que garante a imortalidade tolkieniana na linha do tempo da fantasia, e que também acabaria incorporada por futuros escritores.

Além disso, há também a questão da estruturação do enredo e os vários narradores:

O enredo também é incrivelmente bem entrelaçado: quando os companheiros originais seguem seus próprios caminhos no final do primeiro volume (*A Sociedade do Anel*), os dois volumes subsequentes seguem dois (e mais tarde três) conjuntos de protagonistas, cada um com um caminho muito claramente demarcado. O resultado é um mundo no qual nenhum protagonista sabe realmente o que está acontecendo com a jornada de modo geral, aprofundando as qualidades miméticas da aventura. Somente o leitor tem uma compreensão completa das maneiras pelas quais um conjunto de aventuras influencia outro; os protagonistas só podem ter esperança e agonizar. (JAMES & MENDLESOHN, 2012, p. 47)<sup>22</sup>

---

<sup>21</sup> No original: “If you turn a corner in Middle-Earth, you know that there will be more world there.” (JAMES & MENDLESOHN, 2012, p. 44).

<sup>22</sup> No original: “The plot too, is incredibly tightly woven: when the original companions go their separate ways at the end of volume one (*The Fellowship of the Ring*), the subsequent two volumes follow two (and later three) sets of protagonists, each of whom has a very clearly marked path. The result is a world in which no one protagonist really knows what is going on with the quest as a whole, deepening the mimetic qualities of the adventure. Only the reader has a full grasp of the ways in which one set of adventures influences another; the protagonists can only hope and agonize.” (JAMES & MENDLESOHN, 2012, p. 47).

Tal característica de múltiplos narradores que interferem no curso da história de maneiras muito particulares acaba subsequentemente se tornando quase uma exigência dos leitores de alta fantasia, ao passo que livros que apresentam apenas um ponto de vista sofrem algumas críticas em comum quanto à falta de aprofundamento das outras facetas que o universo pode apresentar (como é o caso da trilogia *Sombra e Ossos* [2012] de Leigh Bardugo, que passou uma impressão narrativa tão restrita com sua única narradora que na próxima duologia contextualizada no mesmo universo, *Six of Crows: Sangue e Mentiras* [2015], a autora graciosamente ouviu as críticas e aumentou seu escopo de pontos de vista). Naturalmente, há também um caráter simbólico muito grande presente na fantasia tolkieniana que remete à Primeira Guerra Mundial, dado que o próprio autor serviu no exército britânico. Bilbo Baggins, o primeiro protagonista de Tolkien, representa o homem inglês comum que acaba sendo convocado contra sua vontade para desempenhar um papel num mundo e contexto muito maiores do que si próprio.

E, nessa linha, surgem também algumas das temáticas mais antigas da literatura fantástica européia: a coragem inabalável contra as forças obscuras, tópico que Tolkien resgata sobretudo de *Beowulf* e lendas arturianas para costurar aos seus protagonistas como uma qualidade inesgotável e incorruptível e à própria história como indispensável para sua conclusão. A nobreza e a bravura demonstradas não apenas pelos protagonistas Bilbo e Frodo, mas por Sam, Merry, Pippin, Aragorn, Faramir, Boromir e Éowyn, por exemplo, desempenham um papel importantíssimo na resolução não apenas do grande conflito final, mas de vários pequeninos trâmites ao longo do enredo. Assim, ainda que bastante atrelado à sua experiência pessoal enquanto soldado, tal fator também acaba incorporado na construção de arquétipos subsequentes na literatura de fantasia, especialmente por conta de uma inovação tolkieniana em específico: o teor tudo ou nada. James e Mendlesohn afirmam que as principais revoluções outorgadas por Tolkien são estruturais, e nessa linha de pensamento, uma das mais importantes é o casamento entre a fantasia de jornada e o épico. Antes, a fantasia de jornada costumava ser episódica e o objetivo traçado não representava tanto peso consequencial, mas agora, a missão na qual os personagens embarcam possui repercussões a nível mundial, que acaba forçando o leitor a de fato se envolver e se conectar emocionalmente com a narrativa (JAMES & MENDLESOHN, 2012, p. 48). E tal caráter se mostra extremamente presente em *O Priorado da Laranjeira*, visto que caso não haja medidas a serem tomadas rapidamente contra o Inominado, todos os hemisférios queimarão sob sua ira, o que alavanca a ascensão dos personagens humanos contra o mal maior. Por fim, Tolkien também aglutina a estrutura de companheirismo dos contos populares tradicionais, a

teoria do *monomito* de Campbell (discutida previamente na introdução) e a existência simultânea de vários heróis na história. Tal façanha resulta em arquétipos heróicos extremamente distintos, visto que cada um acaba por trilhar o caminho delineado por Campbell de formas muito particulares, já que refletem suas próprias personalidades, conflitos e experiências, mais uma vez, portanto, aprofundando o enredo e o realismo dentro dos limites do universo secundário.

Em conclusão, ainda que não seja tecnicamente o “pai da fantasia”<sup>23</sup>, Tolkien codifica e molda o gênero de maneira tão considerável que, atualmente, grande parte das abordagens, técnicas, elementos e até raças vistas em diversos tipos de fantasia são uma herança direta de suas obras.

### 2.1.2. Os contornos da fantasia

Desse modo, tendo em vista tal breve retomada histórica, é interessante notar como, especialmente no início, principalmente devido ao modo como os autores da antiguidade empregavam o fantástico, há claramente uma influência muito grande do mito, da lenda e da saga na literatura de fantasia que se concretizaria quase um milênio mais tarde. No entanto, de acordo com James e Mendlesohn, apenas recentemente a contribuição da literatura antiga foi devidamente reconhecida (2012, p. 9). Nikolajeva (2003) atribui tal fenômeno ao fato de que, para ela, apesar da fantasia compartilhar muito em comum com determinadas épicas e certas características do modo literário poderem ser traçadas até a antiguidade, o real descendente do mito é o conto de fadas. A autora, nessa linha, provê uma diferenciação entre fantasia e contos de fada no que tange o conceito de cronotopo de Bakhtin (2003, p. 141) e afirma que a fantasia se configura como um produto da modernidade. Isso posto, apesar de se tratar de uma definição pertinente, é interessante neste caso notar a forma pela qual a autora dispõe a fantasia como um modo literário ainda em processo de transformação.

A relação entre contos de fada e fantasia é similar àquela entre épico e romance na teoria de Mikhail Bakhtin: o conto de fadas é um gênero completamente evoluído e realizado; fantasia é um gênero eclético em evolução (Bakhtin, “Épico”). (NIKOLAJEVA, 2003, p. 139)<sup>24</sup>.

<sup>23</sup> É importante considerar também que, em verdade, não há nenhum autor em específico que possa ser atribuído o título de tecnicamente criador ou responsável pela disseminação da fantasia, visto que se trata de um fenômeno longo com centenas de contribuições, a própria fantasia também não sendo uma coisa só.

<sup>24</sup> The relation between fairy tales and fantasy is similar to that between epic and novel in Mikhail Bakhtin's theory: the fairy tale is a fully evolved and accomplished genre; fantasy an eclectic genre under evolution (Bakhtin, “Epic”).” (NIKOLAJEVA, 2003, p. 139)

Sendo assim, levando em consideração as influências previamente vistas no que concerne a narratologia ou os parâmetros temáticos herdados de diferentes obras ou movimentos literários e que assentam as raízes da fantasia — como a ascensão do ser humano sobre forças malignas ou construção do cenário diegético como parte intransigente do encadeamento do enredo —, é imperativo também entender a forma particular como ela envolve o fantástico na formação do próprio modo literário a ponto de ser considerada por autores tais quais Nikolajeva como fenômeno relativamente recente. Afinal, se o aspecto fantástico acompanha a humanidade desde o berço e se adapta conforme a sociedade culturalmente se metamorfoseia, ora como pilar inseparável do mito e reflexo de um mundo ainda não contemplado, ora como herança incivilizada de humanos medievais, é também crucial compreender a maneira pela qual ele desempenha seu papel na literatura de fantasia e como esta se difere dos outros modos literários também pincelados pelo fantástico, tais quais o terror e a ficção científica, por exemplo.

O fantástico, como aponta Ceserani (2006) e como comentado na introdução, detém de diversas teorias e tentativas de definição orbitantes, uma delas sendo a de André Jolles, que considera o fantástico a inversão das convenções sociais contemporâneas do momento em que a narrativa se dá e está culturalmente inserida. “O fantástico, na narração, nasce pelo diálogo do sujeito com suas próprias crenças e as incongruências que elas apresentam” (JOLLES, 1930 apud CESERANI, 2006, p. 63) e para ele, portanto, se posiciona como uma figura de interrogação cultural. Com isso mente, diversas obras que retratam elementos fantásticos vistas na breve retomada histórica anterior, como a antiga poesia épica ou peças milagrosas, acabariam por fugir de tal definição, pois apesar de se tratarem de narrativas que essencialmente divergem da realidade observável e apresentam grande liberdade imaginativa, o objetivo primário não abrange o impulso questionador/transgressor do próprio contexto cultural. Ou seja, na atualidade, os elfos de Arthur de fato se configuram como fantásticos, já que é culturalmente aceita e disseminada a inexistência de elfos e, portanto, sua aparição na literatura representa uma inversão social e material. Contudo, os leitores contemporâneos a Layamon não liam o poema *Brut* (aprox. 1190 – 1215) como fantástico, e sim como um retrato fidedigno das empreitadas de Arthur. Levando em conta tal reflexão, é interessante notar também como o fantástico pode não se apresentar do mesmo modo em diferentes regiões devido à própria trajetória histórica e, por isso, não se constitui como um elemento exatamente fixo no espaço-tempo ou como um consenso entre múltiplos povos. É claro, no que se trata de seres como mantícoras ou o Kraken, por exemplo, há a possibilidade de se atingir uma maior congruência coletiva quanto à sua natureza fantástica. Todavia, a forma

como sociedades diferentes interagem com tais figuras ou narrativas fantásticas diverge profundamente. Exemplificando, ainda na contemporaneidade, um latino-americano e um norte-americano lidam com o conceito de fantasmas ou espíritos de maneiras extremamente discrepantes, o latino por vezes demonstrando um maior desejo de entendimento/empatia pelo espírito errante enquanto o norte-americano tenderia a se preocupar mais com expulsar a entidade incorpórea de sua propriedade privada<sup>25</sup>. Em outras palavras, o fantástico se apresenta como um conceito excepcionalmente maleável.

Sendo assim, a definição de Jolles concorda com a de Rabkin (apud ZIOLKOWSKI, 1978, p. 125), que define o fantástico como a transformação das regras basilares da narrativa num giro de 180° e que, nesse caso, em discordância com autores como Irwin e Todorov, argumenta que o fantástico se localiza no centro de todas as obras passíveis de serem contempladas como fantasia. E, sob essa perspectiva, a fantasia se mostra presente em mundos fictícios por uma questão de princípio (ZIOLKOWSKI, 1978, p. 126). Ou seja, o fantástico provoca uma interrogação cultural de forma geral e tais indagamentos estão passíveis na diegese de serem utilizados com diversos propósitos específicos, conforme Jolles, na medida em que invade o mundo terreno com suas próprias leis e regras, por exemplo, em *Drácula* de Bram Stoker, obra situada em Londres, que acaba sofrendo uma disrupção devido aos atos vilanescos e sobrenaturais do vampiro; ou ainda no realismo mágico de Gabriel García Márquez em *Cem Anos de Solidão*, no qual os personagens reencarnam como fantasmas e o próprio vilarejo Macondo parece assentado no sonho e no sobrenatural. A literatura de fantasia, por outro lado, se revela mais circunscrita e, para Rabkin, *deve* ser localizada em um outro mundo, caso contrário, o fantástico como reviravolta de 180° não pode ser sustentado, justamente porque o elemento fantástico não é interligado à narrativa portando um caráter transgressor, e sim basilar. Tal conceito também está profundamente conectado às considerações de Tolkien sobre mundos secundários: tudo que ocorre dentro dos limites demarcados pelo autor é essencialmente verdade, já que o fantástico atua como pilar das leis físicas e materiais do universo diegético (1984, p. 132).

Contudo, é importante ressaltar que tais considerações precedem a disseminação e popularização de subgêneros da fantasia como a baixa fantasia, fantasia urbana, fantasia histórica e até a alta fantasia, para citar alguns, e por conta disso, presentemente podem desencadear certa contradição nessa discussão.

---

<sup>25</sup> Fala do jornalista e escritor Roberto Beltrão na roda de conversa com o também autor Cristhiano Aguiar no evento Congresso Nacional de Literatura Fantástica (CONALIF), 16 out. 2024.

Por exemplo, o fantástico é considerado por Rabkin e Jolles como uma indagação cultural que arrevesa e questiona as normas sociais, e pode até invadir o mundo primário, causando desconforto e ao mesmo tempo encanto (CESERANI, 2006, p. 20). A definição de baixa fantasia, no entanto, se concentra precisamente no conceito do fantástico propagando-se pela realidade observável e causando desordem em qualquer nível, como em *Harry Potter e a Pedra Filosofal* de J.K. Rowling, onde os bruxos vinculados a Voldemort bagunçam as leis do mundo “trouxa”, e por isso há um certo conflito de definições neste caso. Watson (2000) intenta promover uma diferenciação entre ambos os conceitos: ele considera o fantástico como a contraversão das leis racionais do mundo primário; já a baixa fantasia se trataria de um subgênero mais específico, no qual a narrativa é situada no mundo primário e assim que o elemento fantástico o invade, o leitor e protagonista tomam as leis fantásticas como verdadeiras ao mesmo tempo em que reconhecem a disposição do universo primário como ilusória. Ou seja, o questionamento é apenas inicial, mas sem demora é desmantelado (2000, p. 171). Em meio a tal pleora de vozes, entende-se neste trabalho, portanto, o fantástico como uma mistura entre as teorias de Jolles e Watson: a subversão do observável no universo material, seja num campo racional/cultural/sócio-político e que por vezes questiona tais contextos. A partir disso, a fantasia como modo literário se afunila e faz uso de tal subversão de maneira que, em algum espectro, grande ou pequeno, velado ou essencial, o fantástico se incorpore ao meio diegético como verdadeiro.

Essa miríade de definições particulares e subgêneros que envolvem o fantástico e a fantasia ainda se configura academicamente como não resolvida e multifacetada, e por isso, por enquanto, cabe a cada pesquisador seguir com o próprio enquadramento teórico mais apropriado em particular. É irônico, em verdade, o modo como há uma divergência bastante demarcada quanto a definições do fantástico literário quando se leva em conta de que é extremamente identificável. Ao invés de se reter a tentativas de definições majoritariamente localizadas no campo teórico, Atteberry em *The Fantasy Tradition in American Literature* (1980) considera a fantasia simplesmente como uma série de características ou padrões observáveis que juntos, configuram a essência que define tal forma literária. Nessa lógica, o autor coloquialmente coloca que uma definição propriamente dita se daria melhor por meio de um alinhamento de várias obras de fantasia, para que então ele pudesse simplesmente apontar e dizer: isto é fantasia (1980, p. 1). Do mesmo modo, pontua como grande parte das pessoas — retornando ao conceito de que o fantástico é facilmente identificável — poderia com facilidade distinguir o que seria literatura que compreende o fantástico e literatura que não, mas poucas saberiam explicar exatamente o que caracteriza tais obras.

De qualquer modo, retornando aos conceitos de Nikolajeva, é interessante também a forma como ela diferencia a fantasia do conto de fadas. Para a autora, os dois modos literários divergem no modo como o espaço-tempo é organizado dentro de cada um, teoria que a ela traça até Bakhtin. E, levando em conta a concepção tolkieniana de crença secundária, Nikolajeva afirma que ao passo em que a fantasia pode possivelmente despertar imersão profunda no leitor por estabelecer uma ponte entre o mundo primário e o secundário e, portanto, oferecer realismo dentro das fronteiras narrativas, o conto de fadas se dirige diretamente ao leitor e não se propõe a oferecer qualquer factualidade. Isto é, ainda que ambos fulcralmente se alinhem como literatura do fantástico, a fantasia, para Nikolajeva, se compromete a construir consistência interna de realidade (TOLKIEN, 1984, p. 138) de modo que transporte o leitor para o próprio mundo secundário, enquanto o conto de fadas, ao iniciar por meio da premissa “Era uma vez...” imediatamente comunica ao leitor de que o enredo se passa num meio diegético flutuante no espaço-tempo e, sendo assim, é necessária a suspensão voluntária da descrença (NIKOLAJEVA, 2003, p. 153). Desse modo, para ela, a fantasia se configura como modo literário (mesmo que as inspirações orbitantes sejam bastante antigas) em evolução justamente por conta da sua popularização e forja editorial propriamente dita ocorrer apenas no início do século XX, e por isso ainda tomar como inspiração diversos outros gêneros em ascensão, a todo momento promovendo novas facetas e perspectivas. Por exemplo, dois subgêneros bastante populares e que ainda não possuem um grande volume de trabalhos sobre são a fantasia sombria e a fantasia gótica, nos quais há uma coligação de diversos elementos e moldes narratológicos de diferentes tradições literárias em harmonia para propor uma retórica consideravelmente inovadora. O conto de fadas, por outro lado, para a autora, se agarra a uma tradição mais invariável ao passo em que não abre margem para um escopo tão largo de abordagens ou subversões.

Em todo caso, em meio a complexidades de definições e caminhos que se pode trilhar na delimitação do campo teórico que concerne a fantasia, o fantástico e suas muitas ramificações, este trabalho se ocupará de estudar especificamente a alta fantasia, e assim, um enfoque maior será outorgado sobre esta, em razão de a obra analisada, *O Priorado da Laranjeira*, se tratar de uma alta fantasia. Tendo isso em vista, como mencionado na introdução, a alta fantasia nesta dissertação é considerada um subgênero da fantasia ao passo que revela seu caráter único por meio do paralelo que estabelece com a épica. Ganhando de Tolkien uma nova faceta, o fantástico e a fantasia especificamente da forma em que são apresentados em *O Hobbit* e em *O Senhor dos Anéis* são considerado por uma miríade de teóricos e pesquisadores, como James e Mendlesohn, Parry, Chance, etc, como os elementos

catalisadores que impulsionam a singularização e denominação de fato da alta fantasia como subgênero literário pelo volume de inovações e novas perspectivas sobre a fantasia (que contemporânea a Tolkien, ainda tomava forma). E visto que o autor, sendo ele próprio um estudioso dos clássicos, outorga diversos elementos e referências à antiga épica em um panorama macro e micro em sua fantasia, há inevitavelmente um fator de constante retorno a ela em grande parte das obras que sucedem *O Senhor dos Anéis*. Como mencionado no início da subseção anterior, Parry promove um estudo comparativo entre a obra-prima de Tolkien e a épica de maneira bastante ampla, desde construção de mundo propriamente dito até delineamento dos personagens heroicos; por exemplo, as instâncias de hospitalidade principalmente em *O Hobbit* que a autora considera paralelas às obras homéricas (2012, p. 54) e as cenas de batalha também reverberando os conflitos da *Iliada* (2012, p. 62). Mas adicionalmente, do mesmo modo, a tradição da narrativa épica também é manuseada por Tolkien no que concerne a configuração geral de seu enredo, no qual há um tom elegíaco direcionando os personagens por um embate externo contra uma força maligna demarcada e um embate interno moral, circunvalado pela própria mitologia específica do mundo secundário, a Terra-média. Sendo assim, tomando lugar em mundos secundários autossuficientes inteiramente paralelos ao universo primário, a alta fantasia possui o caráter complementar de refração, em quaisquer níveis delimitados pelo autor, de moldes temáticos e/ou narrativos da épica.

Tendo isso em vista, é interessante nesse caso analisar também a definição que Lloyd Alexander propõe à alta fantasia, já que foi um termo cunhado por ele próprio no ensaio *High Fantasy and Heroic Romance*. O autor coloca a alta fantasia de forma parecida com outros teóricos: uma aventura localizada em um universo alternativo e soberano, onde o fantástico se dispõe de forma indissociável da construção de mundo e, desse modo, se apresenta como possível dentro dos limites do mapa. E, nessa linha, Alexander considera a épica análoga ao subgênero à medida que contempla a alta fantasia como a única forma literária contemporânea que conscientemente e deliberadamente bebe da grande fonte da mitologia e oferece atualmente o mesmo escopo fantástico da antiga literatura épica: fragmentos de história verídica mesclados com história imaginária, fatos e ficções, sonhos e pesadelos. Outrossim, Alexander também considera a arte como Platão a definiu: um sonho para mentes despertas, e afirma que além disso, também deveria ser uma espécie de sonho que acelera o coração, característica extremamente presente na alta fantasia para ele. Na verdade, o autor argumenta que a alta fantasia chega a alcançar e desencadear níveis de emoções e áreas de sentimento de maneira que nenhuma outra forma faz. Por esse motivo, principalmente porque

Alexander acredita que qualquer trabalho artístico possibilita que o ser humano olhe para si mesmo e para outros de muitos modos diferentes, ele considera que a alta fantasia desempenha um papel emocional muito grande no meio social. Ela propõe uma nova régua pela qual a humanidade pode ser medida e potencialmente se tornar mais do que já é.

Desse modo, é imperativo, antes de terminar este capítulo, evidenciar o modo pelo qual a fantasia se diferencia da ficção científica, gênero literário que também foi extensamente disseminado no século XX. Apesar de ser comumente contemplada paralelamente à fantasia e muitas vezes considerada um subgênero ou uma parte indissociável desta — especialmente por conta das várias raízes em comum que ambos os gêneros compartilham — a ficção científica se distingue da fantasia num âmbito morfológico. Como visto previamente nas muitas definições possíveis para o modo literário e as várias formas que ele se dispõe, a fantasia possui diversas ramificações e pode se manifestar tanto de maneira sutil em mundos de baixa fantasia, como em *O Ladrão de Raios* (2005) de Rick Riordan, como de maneira intrincada em mundos secundários de alta fantasia, como em *A Filha do Rei de Elfland* (1924) de Lord Dunsany. De qualquer forma, a despeito de como o fantástico será aplicado e irá caracterizar a narrativa, é imprescindível que siga pelo enredo de forma coesa e consistente. Ou seja, mesmo que o mundo secundário disponha de maravilhas impossíveis de se passarem no mundo primário, enquanto segunda realidade, ainda necessita de regras que justifiquem sua continuidade lógica e possa oferecer ao leitor um senso de realismo. Por exemplo, em *O Priorado da Laranjeira*, os dragões orientais possuem a capacidade de voar sem asas, desse modo, seria uma contradição se, posteriormente à apresentação desta característica, um desses dragões fosse retratado perdendo a habilidade do voo por conta de um ferimento na asa (que já havia sido declarada não existente). Isto é, todas as impossibilidades e sonhos mais inusitados podem acontecer numa obra de fantasia sem quaisquer vínculos com o universo primário ou quaisquer explicações que digam respeito à ciência ou a lógica, no entanto, precisam seguir as regras seculares que concernem o mundo no qual acontecem.

Nessa linha, na ficção científica, por outro lado, é imprescindível o elo com a tecnologia e a ciência, ainda que tênue. Mandala (2010) cita a definição de Amis, que mesmo antiga, é considerada extremamente relevante pela autora e, assim, norteia seu trabalho:

A ficção científica é a classe da narrativa em prosa que trata de uma situação que não poderia ocorrer no mundo que conhecemos, mas que é hipotetizada com base numa inovação científica ou tecnológica, ou pseudo-científica ou pseudo-tecnológica, tanto

humana quanto extraterrestre em origem. (AMIS, 1963, p. 14 apud MANDALA, 2010, p. 2)<sup>26</sup>.

Assim, a título de exemplo, em *Frankenstein ou o Prometeu Moderno* (1818) de Mary Shelley, a mãe da ficção científica, o monstro de Frankenstein ganha a vida por meio de um choque elétrico extremamente potente, reflexo das teorias galvânicas da época e da discussão oitocentista proeminente quanto a possibilidade de trazer ou conceder vida a qualquer matéria orgânica por meio da eletricidade. Naturalmente, pesquisou-se e comprovou-se que tal feito seria realisticamente impossível, contudo, a essência da narrativa e o motivo pelo qual ela é impulsionada estão profundamente ligados a postulados científicos e um hipotético avanço tecnológico, por isso, o livro acaba consagrado como ficção científica. Desse modo, as obras posteriores a *Frankenstein* irão compartilhar da mesma característica que define a ficção científica: eventos e elementos tão fantásticos quanto em qualquer livro de fantasia, mas com a adição de um caráter remotamente razoável ou até possível devido ao seu atrelamento à ciência, à tecnologia e à lógica, como *Admirável Mundo Novo* (1932) de Aldous Huxley, *Duna* (1965) de Frank Herbert e *A Mão Esquerda da Escuridão* (1969) de Ursula le Guin, por exemplo.

---

<sup>26</sup> No original: [S]cience fiction is that class of prose narrative treating of a situation that could not arise in the world we know, but which is hypothesised on the basis of some innovation in science or technology, or pseudo-science or pseudo-technology, whether human or extra-terrestrial in origin. (AMIS, 1963, p. 14 apud MANDALA, 2010, p. 2).

### 3 O SACRIFÍCIO DA HEROÍNA

*“O mundo inteiro é uma prisão aos olhos de uma jovem menina.”*

(Samantha Shannon)

#### 3.1. Misoginia como elemento imperativo

Levando em conta a trajetória e as fronteiras que enquadram a alta fantasia, é interessante notar como parece existir um certo “apego” da comunidade literária da alta fantasia, que compreende tanto autores quanto leitores, a um cânone que não existe. Isto é, mesmo sendo um subgênero sem quaisquer obrigações com o mundo primário e historicamente um meio pelo qual todas as regras materiais e sociais podem ser invertidas e questionadas, há uma expectativa de que a alta fantasia ainda possua certo comprometimento com a história humana e, portanto, também com cada pequeno terror e injustiça que a compõem.

James e Mendlesohn afirmam que após o fenômeno do fantástico tolkieniano, há uma onda de fantasia medieval na qual diferentes autores (por exemplo Terry Brooks, Piers Anthony e Anne McCaffrey), inspirados principalmente nas obras de Morris e em *O Senhor dos Anéis*, costuram o medievalismo em suas obras de um modo mais intrincado do que era comumente feito no século XIX (2012, p. 97), também por influência da própria literatura gótica que nascera justamente como recapitulação medieval através de Walpole. Logo, ao invés de mimetizar a estética da Idade Média como cenário imagético e estático da narrativa, começa-se a tendência de ativamente aplicar elementos linguísticos, sociais, econômicos, religiosos etc., referentes à era medieval, ao enredo de modo que se construa, até certo ponto, “exatidão histórica”. E similarmente aos leitores de Chrétien de Troyes que tomavam seu retrato do Rei Arthur como verídico, inicia-se também, enquanto público, a tradição no século XX e XXI de esperar que a alta fantasia assumira de fato uma posição de espelho refrator das épocas e culturas que influenciam seu campo estético, ainda que não condiga com uma das premissas norteadoras do fantástico literário: a inversão de normas sociais. Assim, inspirados nas fantasias literalmente medievais, tais como *Beowulf*, *Historia Regum Britanniae* e *Os Contos de Canterbury*, por exemplo, os autores de alta fantasia subsequentes a Morris e Tolkien da segunda metade do século XX absorvem da mesma forma as noções de heroísmo e protagonismo que envolvem tal época, e que basicamente concernem apenas ao homem.

Das sessenta e duas obras citadas no capítulo anterior, que rudimentarmente cobrem a caminhada histórica percorrida pelo fantástico no ocidente e suas muitas ramificações, apenas treze foram escritas por mulheres — incluindo *O Priorado da Laranjeira* —, constituindo uma disparidade de 20.96% em relação ao total, realizado inteiramente por homens<sup>27</sup>. Tendo em consideração a primeira ficção que conversa remotamente com o fantástico de que se possui conhecimento, a *Epopéia de Gilgamesh* (datada de 2100 –1200 a.C) do escriba Sîn-lēqi-unninni, a primeira autora citada na retomada histórica prévia aparece somente em 1697: Madame d'Aulnoy, que se populariza por seus contos de fadas. Desse modo, é possível observar de modo bastante claro como há uma alienação e até mesmo um apagamento das mulheres no fantástico e de forma mais localizada, na alta fantasia, tanto no mundo primário quanto nos incontáveis universos secundários dentro de cada obra. E, nessa linha, há alguns fatores contribuintes para tal fenômeno. Levando em conta os mitos e obras épicas que parametrizaram o arquétipo do herói clássico posteriormente trabalhado por Campbell, o próprio autor acaba negando a jornada do herói para a mulher e a coloca unicamente como secundária ao homem, que servirá quase que exclusivamente como andaime da narrativa. Arelada ao determinismo biológico e aos papéis de gênero vinculados a este, a mulher não se desenvolve como um ser humano heróico pleno para Campbell, e sim como um objeto para ser contraposto ao protagonista e complementar sua jornada do herói, sempre definida em relação a ele. E a alta fantasia, sendo de modo fulcral descendente do modo literário que molda os postulados de Campbell, inevitavelmente sofre com tais conceitos, e por várias décadas o subgênero acolhe tais noções que alienam a mulher.

Nessa perspectiva, em *A Jornada da Heroína*, Murdock relata que quando chegou a questionar Campbell a respeito de tal norma, o autor respondeu que a mulher não precisava realizar a jornada, visto que em toda tradição mitológica ela já se localiza onde todos desejam chegar (MURDOCK, 2022, p. 22), resposta essa que Murdock julgou extremamente insuficiente. Isso posto, como visto brevemente na introdução, por discordar da noção campbelliana unidimensional a respeito da mulher, a autora conjectura a jornada da heroína, que começaria com o verdadeiro entendimento por parte da mulher de que houve uma rejeição de seu feminino interior para se encaixar e se conformar aos padrões masculinos sociais e terminaria na união com a Grande Mãe e o equilíbrio entre o Divino Feminino e Masculino que compõem sua alma. Tal trajetória estruturada por Murdock, apesar de benéfica para o percurso antes renunciado da subjetividade da mulher e, por extensão, para a sua

---

<sup>27</sup> Sem considerar *Beowulf*, que não possui autoria conhecida.

própria autoestima, acaba também representando o modo como o patriarcado se posiciona quase que como inescapável. Campbell (e infelizmente até mesmo Murdock), oito anos antes de Simone de Beauvoir publicar *O Segundo Sexo*, curiosamente reforça as noções da autora sobre a condição cultural da mulher como Outro do homem. Para Beauvoir, um homem possui o luxo de ser lido como simplesmente pessoa, ao passo que serve como molde para toda a humanidade, sendo o padrão, o correto e o normal que norteia qualquer trama ou particularidade do ser humano numa visão geral. A mulher, por outro lado, é primeiro mulher e depois humana. O homem pode representar tudo e todos em qualquer universo, enquanto a mulher pode representar apenas a si mesma e, ainda assim, é sempre relativamente ao homem. Logo, exemplificando, o herói passa por incontáveis provações que testam seu caráter e honra de incontáveis maneiras diferentes, demonstra sua bravura e nobreza dos modos mais complexos, como Bilbo Baggins em *O Hobbit*, o homem simples do campo que subitamente se vê envolvido numa enorme trama, provando a todos no final que, por muitas vezes, o heroísmo não se revela da forma tradicionalmente esperada. Em contrapartida, quando se trata de uma heroína, “a totalidade do monomito e seu objetivo parecem mudar para acomodar o gênero feminino” (BERNÁRDEZ, 2020, p. 95)<sup>28</sup>. Ao invés de ouvir o chamado para a aventura, se encontrar com o mentor e passar pelo processo de ressurreição, a mulher deve se conectar consigo mesma e se desprender de sua misoginia internalizada para aceitar o feminino interior e ativamente conquistar um senso de si. Ou seja, o primeiro passo para a jornada da heroína envolve se libertar do homem, se libertar das amarras de seu próprio sexo, passo este que nenhum homem precisa tomar. Como Sujeito, o herói não carece de uma superação de normas e papéis de gênero para começar a aventura, mas como Outro, a própria jornada que a heroína trilhará é norteada pelo processo de desprendimento de sua condição como Outro.

Como Martínez e Pereira Duarte (2023) comentam, a mulher na tradição campbelliana é vista como inescapavelmente uma figura sexual, e sua identidade está obrigatoriamente atrelada ao desenvolvimento e funções naturais do corpo. Ou seja, a jornada do herói não se faz necessária, visto que a mulher só atingirá a maturidade e se completará enquanto indivíduo quando se tornar mãe, por exemplo (2023, p. 6). Assim, embora a teoria de Murdock — de que o caminho para a subjetividade feminina se inicia primeiramente com o entendimento das raízes do patriarcado e o auto posicionamento como Sujeito — se mantenha até a atualidade como profundamente importante e relevante no que toca o

---

<sup>28</sup> No original: “(...) the entirety of the monomyth and its goal seem to shift in order to accommodate the female gender. (BERNÁRDEZ, 2020, p. 95)

processo de auto aceitação e amor próprio da mulher no mundo primário, na alta fantasia tais noções acabam reforçando a contradição de universo fantástico que ao invés de inverter ou forjar um novo social, espelha o pré existente. Naturalmente, como Tolkien (1984, p. 138) e até a própria Shannon (2019) conjecturam, há um valor inestimável em estabelecer uma ponte com o mundo primário em universos de alta fantasia, visto que tal conexão proporciona ao leitor identificação e possibilita que este situe o meio diegético culturalmente no espaço-tempo. No entanto, tal referenciação à história e cultura factuais (e a misoginia que inegavelmente a compõem) na alta fantasia, ao invés de agir como mero traço narrativo que possivelmente auxilie o leitor a melhor compreender um universo inteiramente novo, frequentemente acaba se tornando um requisito incontornável, como mencionado brevemente no início desta subseção. Em outras palavras, caso uma obra de alta fantasia mimetize a disposição feudal do século VII, por exemplo, é também esperado pelo público que os grupos severamente oprimidos do período também sejam oprimidos na ficção fantástica, caso contrário, a verossimilhança se perderá e o cânone (inexistente) não será respeitado. E tal fenômeno se mostra bastante paradoxal considerando que, em se tratando do subgênero literário da alta fantasia, nenhum universo secundário autossuficiente que independe do mundo primário precisa necessariamente seguir as regras e costumes deste de forma minuciosa e, por isso, pode tranquilamente fornecer para a mulher uma realidade que não imediatamente a discrimine como Outro e permita que sua jornada pessoal para a subjetividade “pule a etapa” de libertação do patriarcado, possibilitando que ela se desenvolva como indivíduo heróico sem as obstruções de uma tradição misógina. Assim, seria completamente coerente a estruturação de um mundo secundário inspirado no modelo medievalista feudal que simplesmente descarta papéis de gênero, já que na alta fantasia não há cânone histórico ditando o que é real ou não, ou o que é revisionismo histórico ou não, ainda que o subgênero seja inspirado na narratologia épica e no esteticismo medieval. Contudo, tal desvio acaba sendo mais raro do que esperado na alta fantasia, resultando num padrão de diversas obras que ironicamente parecem tolerar a existência de magia mas não a de mulheres guerreiras.

Sendo assim, o medievalismo logo se integra quase que de forma indissociável ao subgênero, e logo a alta fantasia também começa a ser confundida com história. Assim, quando ela se consagra de fato no século XX como subgênero literário propriamente dito e começa a ser vendida e publicada como tal, há um conjunto de fatores que já vêm construindo uma herança androcêntrica e, agora, esta será vista como característica intrínseca à ela, até mesmo como condição para que chegue a ser publicada. Em seu artigo, Sinykin

(2023) comenta sobre o processo de comercialização da alta fantasia na década de 1970 e como os editores Lester del Rey e Judy-Lynn del Rey se aproveitaram do anseio dos leitores por uma alta fantasia adulta depois da popularidade de *O Senhor dos Anéis* — visto que o mercado literário não havia recebido grandes contribuições a nível tolkieniano desde o lançamento de *O Retorno do Rei*, o último volume da trilogia — para promover a produção em massa de livros de alta fantasia que seguiram a mesma receita medievalista épica. O autor afirma:

(...) de acordo com o colega editor David Hartwell, ele (Lester del Rey) elaborou uma fórmula. “Os livros seriam romances originais ambientados em mundos inventados nos quais a magia funciona. Cada um teria um personagem masculino central que triunfaria sobre as forças do mal (geralmente associadas com conhecimento técnico de alguma variedade) por mérito inato, e com a ajuda de um tutor ou espírito tutelar. (SINYKIN, 2023)<sup>29</sup>

Sendo assim, somado ainda com pressão editorial, a alta fantasia adulta passa algumas décadas tomada pelo fenômeno formulaico arquitetado pelos del Rey. Por isso, levando em conta cada pequena particularidade que leva a fantasia para tal estado, uma vez que o mercado editorial define regras bastante claras como requisitos para publicação, igualmente consagra-se uma espécie de crença infundada de que existem normas imprescindíveis na alta fantasia, e que o menor desvio do culturalmente já estabelecido — o espelhamento do patriarcado que já preside o mundo primário — se configuraria como “erro”. Diante disso, em seu artigo para a revista *Ms*, já citado na introdução, Samantha Shannon critica tal deturpação do modo real como a inspiração medieval/épica funciona. A autora argumenta que revisitações ao passado pessoalmente a auxiliaram a fundamentar seu universo secundário no que tange, por exemplo, vestimentas e culinária, e tal pesquisa a satisfizeram enquanto acadêmica, mas que a utilização da história como escudo para a manutenção da opressão, para ela, se traduz como técnica simplesmente preguiçosa (2019). Um vez que não existe em quaisquer níveis diegéticos uma cronologia autêntica na alta fantasia que possua o direito de ditar o enredo de todas as obras que o subgênero engloba, a insistência em manter a mulher como eterna coadjuvante arquetípica e a sustentação de papéis de gênero nasce, para ela, de uma visão de mundo limitada conduzida no piloto automático. Isto é, a autora argumenta que a tradição centrada no homem se revela tão profunda nas raízes da alta fantasia que, para grande parte dos leitores do subgênero, posicionar a mulher como Sujeito numa obra, ou

---

<sup>29</sup> No original: “(...) according to fellow editor David Hartwell, he contrived a formula. “The books would be original novels set in invented worlds in which magic works. Each would have a male central character who triumphed over the forces of evil (usually associated with technical knowledge of some variety) by innate virtue, and with the help of a tutor or tutelary spirit.” (SINYKIN, 2023).

simplesmente não incluir a misoginia como elemento imperativo, se configura como traição cultural e até mesmo deturpação política da essência humana.

Um exemplo desse fenômeno foi o ocorrido com o mangá *Dungeon Meshi*, escrito e ilustrado por Ryōko Kui e concluído em 2023, no qual há um personagem anão chamado Senshi que, ao invés de assumir um papel tradicional de guerreiro ou defensor, se ocupa em assar a alma dos vilões e transformar em pães, bolos e massas, o que acarreta em Senshi acabar passando boa parte do tempo cozinhando. O que seria uma característica aparentemente inofensiva do personagem acabou despertando polêmica em algumas redes sociais, especialmente no “X” (antigo Twitter), onde usuários acusam a obra de efeminar figuras masculinas e envolver política de maneira desnecessária na fantasia, a mera existência de Senshi e outros personagens como ele sendo uma “representatividade forçada”. Novamente, é interessante notar a ironia já apontada por Shannon: a integração na narrativa fantástica de papéis de gênero tradicionais é uma prática já costumeira, simplesmente o correto e o esperado, mas a simples inversão destes numa realidade que não possui comprometimento com eles é julgada como sanitização histórica ou simplesmente um ataque à masculinidade. Naturalmente, tal resposta do público também se constitui como reflexo da misoginia quase que basilar do meio sócio-cultural, sobre a qual Hirst (2018) comenta. Ela discute sobre a forma como algumas mulheres podem existir na fantasia exibindo traços estereotipadamente masculinos, mas a mera alusão a um homem desempenhando uma tarefa considerada feminina é uma emasculação contra-histórica direcionada por uma agenda política. Voltando ao argumento inicial e levando como cânone o universo primário, a masculinidade sempre será positiva e libertadora e a feminilidade sempre negativa e embaraçosa, e por isso tolera-se mulheres masculinas e não homens femininos. E segundo Hirst, através da incorporação de papéis de gênero masculinos, em muitas obras de alta fantasia é possível identificar heroínas se libertando de modos que não poderiam fazê-los anteriormente, todavia, se o herói assume papéis de gênero femininos, está deliberadamente se auto-depreciando e seu próprio caráter enquanto homem pode ser questionado (HIRST, 2018, p. 172).

Desse modo, numa sociedade extremamente marcada por tal característica binarizante, levando em conta o protagonismo masculino exacerbado na alta fantasia que perdura desde sua concepção, é possível concluir que sempre lido como Sujeito, o homem também acaba se sentindo no direito de ocupar o local de destaque em todas as realidades, e enquanto grupo frequentemente rejeitam mundos secundários que não os colocam imediatamente como ser humano padrão e correto. E por isso, alguns arquétipos nocivos à

mulher também acabam se sobressaindo nesse meio, alguns herdados e conservados desde a Antiguidade e outros que se dispõem como produto do século XX.

Tendo isso em vista, é importante, antes de mais nada, entender como se compreende o conceito de arquétipo. O psiquiatra Carl Jung divide a psique humana em três partes: o consciente, o inconsciente pessoal e o inconsciente coletivo. O primeiro é composto majoritariamente por experiências das quais o ser humano possui ciência e formam o ego; o segundo se refere ao campo particular de cada indivíduo que se expande pelos cantos mais escuros da mente e compreende pensamentos e traços não reconhecidos, esquecidos ou reprimidos; e o terceiro concerne à herança genética do inconsciente: imagens e sentimentos que qualquer pessoa possui e transcendem os limites do espaço-tempo, sendo compartilhados por toda a humanidade. E é no inconsciente coletivo que Jung argumenta que os arquétipos se desenvolvem. O teórico define os arquétipos como padrões de comportamento universais que podem ser herdados como qualquer outro traço e se estendem pelo mito, conto de fada, religião e até mesmo pelo sonho (JUNG, 2002, p. 17). Nesse viés, Johnson (2022) discute arquétipos familiares a mulheres na literatura e especialmente na fantasia, ou seja, papéis incumbidos a personagens femininas que contêm uma série de preceitos idiossincráticos, e até propõe contos de própria autoria que subvertem tais arquétipos para, assim, representarem a mulher de forma positiva, justamente por conta do fato de que, por tanto tempo, foram utilizados por autores para restringir a mulher enquanto mero instrumento narrativo complementar ao homem (2022, p. 29). Ela comenta a respeito de alguns dos mais famosos, como a mulher sensual ou a amante, que intenta seduzir o protagonista masculino e por sua fidelidade à prova, e sua individualidade começa e termina no relacionamento em essência sexual que estabelece com o herói; ou a mãe, que serve apenas como suporte inicial para o herói e seu papel fica restrito aos cuidados domésticos, também não apresentando qualquer profundidade que vá além da relação com a própria prole. Arquétipos estes, entre muitos, que, apesar de por vezes serem modificados e temperados na fantasia dependendo do(a) autor(a)<sup>30</sup>, ainda norteiam grande parte dela e, logo, as ideologias substanciais da sociedade que as consome e as produz.

Assim como Campbell, Frankel (2010) afirma que Jung também marginaliza a mulher para um papel cultural de Outro, nesse caso se constituindo inteiramente como *anima* do herói. Na psicologia junguiana, a autora explica, o homem possui um lado feminino: *anima*, e

---

<sup>30</sup> Por exemplo, a protagonista Jude Duarte da obra *O Príncipe Cruel* (2018) de Holly Black, que assume diversos arquétipos — como a mulher guerreira, a mulher sensual ou a filha do pai (SCHMIDT, 2001) — ao mesmo tempo em que desempenha o papel de mestre manipuladora do universo.

a mulher um lado masculino: *animus*, faces estas usualmente reprimidas no inconsciente pessoal e que representam características teoricamente inerentes a cada sexo. Ao se encontrar com a Grande Deusa, de acordo com a jornada do herói campbelliana, o homem se conecta com sua própria gentileza e compaixão, atingindo assim um estado espiritual superior com o auxílio da acólita arquetípica. Por outro lado, o *animus* é despertado na heroína por meio de um amante, que irá lhe inspirar a racionalidade e a força, por exemplo. Farah (2020), no entanto, disserta sobre o essencialismo biológico amalgamado na teoria em questão e, em suas palavras, o sexismo *prima facie* que a define: “ela (a teoria) aparentemente assume e é construída sobre uma ontologia platônica essencialista na qual a realidade é governada por arquétipos eternos” (FARAH, 2020)<sup>31</sup>, o que materialmente se revela profundamente insuficiente. Sendo assim, Farah defende que há um sexismo evidente na caracterização dos arquétipos *anima* e *animus*, tanto que o próprio autor e outros psicólogos pós-junguianos teorizam sobre o alargamento da teoria para além da misoginia e a heteronormatividade. De qualquer modo, Frankel idealiza uma jornada da heroína (embasada nos mitos da Antiguidade e nos arquétipos femininos formulados pela psicóloga Toni Wolff) e também novos arquétipos referentes à mulher que vão além da simples marginalização desta. Ela diz:

Os arquétipos de Toni Wolff fornecem um contraponto valioso às quatro funções psicológicas de Jung, já que ela considera as mulheres como seres próprios ao invés do Outro misterioso ou a *anima* nas aventuras do herói. Jung liga a mulher perpetuamente à natureza como a selvageria aterrorizante que o homem deve conquistar e amansar para incorporar ao *self*. Por isso, a mulher deve lutar numa cultura que a considera minoria. A mulher considera suas próprias necessidades como não essenciais porque a identidade da mulher é compreendida e definida por homens. Para a mulher, que luta para descobrir o *Self*, séculos de literatura e simbolismo que a consideram coadjuvante e suplementar ao homem minam sua jornada. (FRANKEL, 2010, p. 175)<sup>32</sup>.

Tendo isso em vista, portanto, no próximo capítulo será visto como Samantha Shannon faz uso de tais arquétipos comuns ao mito, e por extensão a alta fantasia, e se ela os incorpora a estruturação de suas personagens. Não obstante, ainda que a existência de arquétipos em si não se configure como maligna ou nociva, já que na teoria junguiana eles

---

<sup>31</sup> No original: “It seemingly assumes and is built on an essentialist Platonic ontology where reality is governed by eternal archetypes.” (FARAH, 2020).

<sup>32</sup> No original: “Toni Wolff’s archetypes provide a valuable counterpoint to Jung’s four psychological functions, viewing women for themselves rather than as the mysterious Other or anima on the hero’s adventure. Jung perpetually links woman with nature as the terrifying wildness man must conquer and tame in order to incorporate into the self. Thus woman must struggle in a culture that considers her a minority. Woman often considers her needs inessential because women’s identity is perceived and defined by men. To woman, struggling to discover the Self, centuries of literature and symbolism that consider her man’s helpmeet and support undermine her journey.” (FRANKEL, 2010, p. 175).

residem no subconsciente humano de maneira completamente dissipada, será também investigado se e como Shannon subverte os arquétipos tradicionais femininos.

Com essas considerações em mente, tais parâmetros e normas de gênero se consagram de modo tão considerável no mercado da literatura de alta fantasia adulta que chegam até a transbordar além dos limites do subgênero, que se discute primariamente neste trabalho, e se estende para a fantasia infantil. Em sua pesquisa, Solomon (1998) analisa o papel das personagens femininas nas fantasias infanto-juvenis citadas na lista “Fantasias Contemporâneas Ilustres” (*Outstanding Contemporary Fantasy*) de Ruth Nadelman Lynn, que foi publicada em 1995 e engloba quarenta e cinco livros, e compara com os resultados que acadêmicas anteriores obtiveram realizando a mesma pesquisa mas em diferentes décadas. Solomon cita Carolyn Wendell, que em 1980 estudou a disposição das mulheres em trinta e oito obras escritas entre 1965 e 1973, e chegou à conclusão de que na esmagadora maioria (81%), as personagens femininas existiam apenas como pano de fundo no meio diegético ou extensão do protagonista masculino. Pormenorizadamente, a pesquisadora separou e atribuiu tais mulheres a seis categorias arquetípicas: personagens femininas inexistentes ou periféricas (27%), mulheres como personagens irrelevantes desempenhando papéis de gênero estereotipados (16%), mulheres como personagens relevantes desempenhando papéis de gênero estereotipados (24%), mulheres como personagens relevantes: a “criança protegida” (14%), mulheres como personagens relevantes independentes e inteligentes (16%) e, por fim, mundos sem quaisquer papéis de gênero (3%).

Du Mont, no entanto, outra pesquisadora da área, posteriormente realizou a mesma pesquisa com as normas e categorias já estruturadas por Wendell, e concluiu que desde 1970 até 1990, houve um aumento significativo no número de protagonistas femininas em obras de fantasia e ficção científica infanto-juvenil, chegando a 34%. Porém, ainda que aos poucos fosse desenvolvido um espaço para as mulheres nesse meio, a autora reforça que a disparidade entre os sexos na literatura ainda era considerável e a probabilidade das personagens femininas continuarem a ser marginalizadas com base no determinismo biológico arquetípico seguia alta. Com isso em mente, a própria pesquisa efetuada por Solomon segue uma metodologia parecida com a de Wendell e Du Mont, na qual a autora também constata que há uma melhoria na representatividade feminina na literatura de fantasia infanto-juvenil. Todavia, similarmente a Du Mont, Solomon salienta que, apesar dos papéis de gênero tradicionais não se darem como tão deliberativos nessas obras (especialmente porque há uma onda de escritoras de fantasia ao longo da década de 1990 que ampliam o escopo do subgênero), eles continuam existindo e ainda há um desequilíbrio entre os sexos no

meio literário. De qualquer modo, mesmo que a pesquisadora insista numa equivalência nesse sentido, as conclusões de sua pesquisa se constituem como majoritariamente positivas, visto que foram observadas em grande parte diversas mudanças benéficas na retratação da mulher na fantasia infanto-juvenil. Por exemplo, felizmente houve uma diminuição drástica no clichê “meninas como fardo”, que basicamente diz respeito a personagens que se emocionam facilmente e por grande parte da narrativa, não desempenham nenhum papel significativo além de chorar e representar um obstáculo para o herói, clichê esse extremamente danoso para a autoestima de jovens leitoras (SOLOMON, 1998, p. 19).

Nessa linha, a alta fantasia adulta acaba por não dispor de tanta pesquisa quanto a fantasia infanto-juvenil sobre dados propriamente ditos a respeito de arquétipos femininos ou os papéis que as mulheres fictícias usualmente assumem. Prater (2014), no entanto, comenta sobre teóricas feministas anteriores a ela que tratam da mulher na fantasia e, especialmente, a violência (extremamente frequente) que a circunda. Ainda que Dassler (2021) evidencie o modo como o movimento feminista dos anos 1960 foi aos poucos influenciando a literatura de fantasia e os arquétipos femininos usualmente retratados nesta, o que, similarmente à pesquisa de Solomon, configura um avanço positivo nessa questão, Prater afirma que a alta fantasia adulta ainda possui um problema com a brutalidade contra a mulher e, especialmente com o estupro, raramente caracterizado na literatura infanto-juvenil. Desse modo, a teórica se concentra primariamente em analisar as obras de fantasia da autora Fiona McIntosh e a forma e propósito de suas representações da violência sexual, mas também disserta sobre esta de modo mais amplo e sobre como pode contestar ou reforçar a cultura do estupro. Assim, considerando que há geralmente uma contraposição bastante presente e marcada na alta fantasia entre as forças do bem e o mal, Prater argumenta que a binaridade do que ela chama de “mitos do estupro”, de uma forma ou de outra, quase sempre se mostram presentes também, ao passo que espelham essa dualidade e acabam retratando a violência sexual de forma igualmente binarizante.

Por exemplo, um mito do estupro extremamente disseminado culturalmente é o de que a vítima só pode ser configurada como tal se exibir traços virtuosos de bondade e feminilidade virginal, enquanto o estuprador deve se assemelhar a um monstro macho horroroso, que apesar de estar vinculado à masculinidade, jamais deve ser associado ao homem comum, o herói que irá salvar a mulher e tomá-la como prêmio. Tal dualidade profundamente demarcada e unidimensional, para Prater, é demasiadamente problemática, visto que “representar homens que estupram como maus e ‘outros’ com relação a homens ‘normais’ perpetua o entendimento de que homens ‘normais’ — tais como maridos — não

estupram” (2014, p. 150)<sup>33</sup>. E não só isso, mas quaisquer formas de violências sexuais que divirjam do padrão “vítima virgem e delicada e estuprador monstruoso sem rosto” acabam categorizadas culturalmente como não sendo de fato violências sexuais. Ou seja, esposas não podem ser estupradas, mulheres com quem o violador já havia tido uma relação sexual consentida não podem ser estupradas, prostitutas não podem ser estupradas, etc. Tal noção, levando em conta as teorias de Tolkien sobre como o cérebro humano interage com a alta fantasia e se transporta para dentro do universo secundário, acaba logo sendo internalizada e portanto reforça-se a ideia de que estupradores não são realmente homens e que apenas uma parcela seleta de mulheres possui o direito de ser considerada vítima.

Assim, segundo Tolmie, uma das pensadoras que Prater cita, a violência sexual é com frequência costurada ao enredo de modo que usualmente duas opções sejam dispostas para a heroína da alta fantasia medievalista: ela escapa do estupro como uma exceção à regra em relação a todas as outras personagens femininas que não conseguem conquistar o mesmo destino ou ela também é estuprada, porém, tal feito é descrito como uma dificuldade ordinária que ela supera e, portanto, triunfa enquanto personagem ao passo que conquista a subjetividade. Essa naturalização da brutalidade sexual contra a mulher ainda parece uma questão séria na alta fantasia, especialmente nas que apresentam mundos patriarcalmente estruturados, ao passo que na dualidade inquestionável do bem contra o mal, se o estupro se caracteriza como uma expressão do mal inequívoco e irracional, não pode ser sistematicamente contestado. Ou seja, ao invés de os leitores visualizarem o estupro como sintoma do patriarcado no que tange a ilusão masculina de direito ao corpo das mulheres, o tomam como fenômeno automático ou involuntário do universo secundário já fundamentado no medievalismo (que se considera no imaginário coletivo popular como extremamente violento) e que usa da violência sexual como legitimização das forças do mal e elemento para validar a própria consistência interna de realidade.

Portanto, isso gera uma dessensibilização em massa com relação à brutalidade contra a mulher e em certos casos, a violência sexual começa a até ser naturalmente esperada em uma alta fantasia adulta, nas quais, como Tolmie conjectura, o estupro é retratado como episódio inevitável, tanto para figurantes quanto para protagonistas; por meio de lentes fetichistas, pelas quais corrobora-se o mito de que as mulheres secretamente sentem prazer no estupro; ou até pior, de maneira punitiva, quando o estupro é apresentado como justificável quando a vítima não se encaixa no arquétipo virginal e inocente (por exemplo, quando a

---

<sup>33</sup> No original: “Representing men who rape as evil and “other” to “normal” men perpetuates the understanding that “normal” men — such as husbands — do not rape.” (PRATER, 2014, p. 150).

personagem Adana da obra *The Quickenings* é estuprada pelo marido e Fiona McIntosh dá a entender que ela seria indiretamente responsável pelo ato, por sua caracterização como cruel e interesseira; ou quando é aludido que a personagem Dolores Umbridge em *Harry Potter e a Ordem da Fênix* sofreu um estupro coletivo dos centauros que a capturam ao final da obra, e J.K. Rowling representa tal evento como uma espécie de carma, já que a personagem havia assumido um papel de vilã no enredo; e até mesmo quando Mirri Maz Duur em *A Guerra dos Tronos: As Crônicas de Gelo e Fogo* sofre um estupro coletivo e em seguida é retratada como vilã por George R.R. Martin quando se vinga dos seus estupradores, e por isso acaba executada por Daenerys Targaryen, que curiosamente se configura como heroína por passar pelo estupro de forma garbosa e em dado momento aprende a amar seu estuprador e marido, Khal Drogo).

A convenção fantástica de uma oposição binária entre as forças do bem e forças do mal, como contexto para uma narrativa voltada ao estupro, mina as representações políticas ou que possuam nuance da violência sexual. Simultaneamente, a excisão do significado do trauma de uma vítima de estupro reforça a invisibilidade desse trauma e justifica ainda mais o uso de representações rasas da violência sexual. (PRATER, 2014, p. 166)<sup>34</sup>

Diante disso, é igualmente importante ressaltar que o completo apagamento da representação do estupro também não seria de todo modo benéfica, já que reforça a alienação das vítimas da literatura e a retórica de que se trataria de um crime tão monstruoso e heteróclito que nem mesmo a menção a ele seria de bom tom. Nesse caso, como Prater defende, é necessário nuance e, principalmente, sensibilidade ao retratar estupro, ao invés de simplesmente polvilhá-lo pelo enredo como manifestação incontornável do mal e portanto inevitável, ou como forma de legitimação do realismo medievalista dentro do mundo secundário. Já que, como discutido previamente, ao vincular grosseiramente o estupro como componente imperativo do enredo, cria-se uma naturalização e dessensibilização da violência sexual, o que também inadvertidamente acarreta na expectativa coletiva de que uma alta fantasia medieval obrigatoriamente deve conter uma pletera de cenas de estupro, caso contrário, como Shannon pontuou, seria revisionismo histórico. Tal desumanização e brutalidade tão instintivamente ansiadas, portanto, somada a um histórico extremamente masculino no que toca a alta fantasia, a negação do arco heróico campbelliano para a mulher,

---

<sup>34</sup> No original: “The fantasy convention of a binary opposition between forces for good and forces for evil, as the context for a narrative of rape, undermines political or nuanced representations of sexual violence. Simultaneously the excision of the meaning of a rape victim’s trauma for the victim reinforces the invisibility of this trauma and further justifies the use of an unreflective representation of sexual violence.” (PRATER, 2014, p. 166).

a pressão editorial por fantasias androcêntricas, a necessidade descabida por exatidão histórica e os arquétipos baseados em essencialismo biológico resultam num subgênero literário profundamente hostil à mulher. E, apesar da passagem dos anos e do surgimento de diversos autores insubordinados a tais parâmetros que direcionaram a alta fantasia para uma rota menos excludente, o subgênero ainda possui um passado bastante agressivo contra personagens femininas, que por vezes se mostra difícil de se desvincular.

### 3.2. A fantasia feminista

De qualquer modo, tais autores existem. E, por influência principalmente da segunda onda feminista — como Dassler (2022) e Walker (1990) discorrem — promoveram uma revolução no cenário da alta fantasia e na humanização da mulher como Sujeito plurifactado nesse meio, o que eventualmente acarretou na obra de Samantha Shannon. É claro, como James e Mendlesohn pontuam, há personagens femininas pinceladas pela alta fantasia prévia ao movimento feminista da década de 1960 que também abriram portas e se posicionaram como interrogações culturais, ao passo que assumiam papéis norteadores no enredo e rejeitavam a marginalização arquetípica, como por exemplo, segundo eles, Éowyn em *O Senhor dos Anéis*. Todavia, Dassler salienta que tais ocorrências são escassas e representam um desvio dos padrões comumente difundidos do período. Isso posto, é interessante nessa argumentação também ressaltar que até mesmo Éowyn, uma das personagens tolkienianas mais estudadas na academia e popularmente retratada como o rosto da “mulher forte” na alta fantasia, possui problemas em sua caracterização.

Os estudiosos de Éowyn, num panorama geral, acabam não possuindo uma opinião concordante e disseminada, e por isso há inúmeros pesquisadores que a consideram de formas diferentes. James e Mendlesohn destacam, antes de mais nada, o principal evento que acarretou na idealização e desenvolvimento de *O Senhor dos Anéis*: A Primeira Guerra Mundial, e que através de sua experiência pessoal nas trincheiras, Tolkien formulou personagens baseados nas figuras por ele encontradas ao longo da guerra (2012, p. 49). Logo, os autores consideram que é por tal motivo que não há muitas personagens femininas na literatura tolkieniana. E nessa perspectiva, Éowyn seria a representação das mulheres que amargamente serviram na guerra (tanto no âmbito doméstico quanto no militar) e acabaram não sendo disseminadamente reconhecidas (2012, p. 47). Além disso, Bogaert (2015) conjectura que a decisão final da personagem de abandonar a espada e assumir um papel de curandeira (o que também espelha uma das ocupações mais comuns às mulheres contemporâneas à Primeira Guerra Mundial) seria a forma que Tolkien encontrou de afirmar,

ao final de tudo, que a guerra é uma empreitada terrível, a qual nenhum ser humano deveria envolver-se. E para ele, a felicidade genuína só poderia ser tocada no meio idílico familiar, visto que não há de fato glória na guerra, apenas perda. Assim, ao se conectar com sua feminilidade antes negligenciada, Éowyn atinge a maturidade para perceber essa verdade, rejeitando a persona masculina que antes havia adotado como soldado e guerreira, agora encontrando força e heroísmo num papel tradicionalmente feminino (BOGAERT, 2015, p. 22).

Dessarte, apesar de tal faceta que constitui a personagem de Éowyn ser de fato relevante e por certo prisma verdadeira, há um outro fator por vezes ignorado que também circunda a decisão final da heroína e caracteriza diversas outras personagens e protagonistas da alta fantasia: o fator “exceção à regra”. Ao longo da trilogia, encontram-se apenas três mulheres com um papel maior e que de fato se destacam no que concerne a forma como o enredo se desenvolve, que são Éowyn, Galadriel e Shelob. Nesse entendimento, Éowyn acaba sendo a única personagem feminina que demonstra tanta profundidade quanto os personagens masculinos além da estereotipificação arquetípica (DASSLER, 2022, p. 6), participando da aventura com igual bravura e ativamente se posicionando como indispensável na progressão narrativa. E apesar de existir muito valor e significado na afirmação final de Tolkien sobre a brutalidade incoerente que alicerça a própria essência da guerra, quando o autor escolhe passar tal mensagem por meio da única personagem feminina que mesmo por só um momento se desvencilhou dos arquétipos tradicionais da alta fantasia medievalista, acaba reforçando a noção bioessencialista de que a feminilidade, e portanto a subserviência e passividade atrelada a esta, seria um traço inato às mulheres, e qualquer desvio a ela seria simplesmente anomalia da natureza, em pouco tempo espontaneamente corrigida. Desse modo, ao passo que Éowyn existe na literatura tolkieniana como exceção à regra, sendo a única mulher que detém um papel maior em meio a diversas figurantes ou mulheres unidimensionais que existem meramente como muleta para a jornada do herói de algum personagem masculino — como Arwen para Aragorn —, também é a única que pode promover um ponto de identificação feminina para as leitoras de Tolkien.

Como já visto anteriormente em Frankel, ao se ver rodeada por representações femininas literárias que se restringem a arquétipos insatisfatórios e rasos, a mulher tem sua caminhada para a subjetividade minada, sua própria existência e valor enquanto indivíduo sendo constantemente questionados por autores homens que essencialmente a consideram como Outro. E na forja de um senso de si, tal norma acarreta no fenômeno “eu não sou como as outras garotas”, sobre o qual Rische (2023) pesquisa. Éowyn, nesse sentido, é apenas um

exemplo de uma tradição da alta fantasia literária que oferece uma personagem feminina “forte” e plurifacetada mas ao mesmo tempo a localiza como uma em um milhão, ocasionando na internalização por parte das leitoras de que a subjetividade ou o heroísmo pleno se desenvolvem como exceção à regra na mulher, e que se elas próprias (obviamente) não apresentam o mesmo nível de futilidade intelectual/emocional como a maior parte das personagens femininas que orbitam a protagonista, é porque elas, as leitoras, também representam essa exceção à regra. As outras garotas, portanto, são por natureza lidas como “frívolas e sem profundidade”, enquanto elas mesmas se consideram corajosas e complexas similarmente aos incontáveis personagens masculinos tão plurais e interessantes.

“Como subproduto da misoginia internalizada, desenvolveu-se recentemente o novo fenômeno ‘eu não sou como as outras garotas’, que descreve uma mulher que se considera única caso não se adeque à percepção estereotipada do caráter feminino” (RISCHE, 2023, p. 6)<sup>35</sup>. Por conseguinte, através dessa concepção, culturalmente cria-se o preceito de mulheres que não enxergam valor umas nas outras e até em si mesmas, involuntariamente reforçando mentiras do patriarcado sobre suas próprias aparências, comportamentos e crenças, aprofundando a desunião feminina.

Já que atitudes misóginas são perfilhadas inconscientemente, o seu impacto é parcialmente escondido por um véu de ignorância e incompreensão. E elas contribuem para a opressão e marginalização das mulheres, ao mesmo tempo em que dão continuidade à desigualdade de gênero. (RISCHE, 2023, p. 30)<sup>36</sup>

E como um reflexo das condições sócio-culturais em que se dá, a alta fantasia naturalmente possui seu impacto na forma como as leitoras interagem com outras mulheres e com o seu próprio lugar no mundo. Ou seja, como seria possível navegar enquanto comunidade por meio de um subgênero literário que, como visto na subseção anterior, exclui e estereotipa a mulher de diversas formas diferentes e que nas instâncias de quebra dos parâmetros arquetípicos, aprofunda de igual maneira a alienação feminina, dessa vez também reforçando uma retórica que isola a heroína? Rische discute os impactos que a narrativa auto alienadora “eu não sou como as outras garotas” possui no modo como as mulheres se relacionam culturalmente. Ela cita o estudo *The fabric of internalized sexism* (A trama do sexismo internalizado), pelo qual os pesquisadores Bearman, Korobov e Thorne atestam que

<sup>35</sup> No original: “As a byproduct of internalized misogyny, the new ‘I’m not like the other girls’ phenomenon recently developed, which describes a woman considering herself unique if she does not fit into the stereotypical perception of womanhood.” (RISCHE, 2023, p. 6).

<sup>36</sup> No original: “Since misogynistic attitudes are adapted unconsciously, its impact is partially hidden behind a veil of ignorance and unawareness. It contributes to the oppression and marginalization of women, while leading to a continuation of gender inequality.” (RISCHE, 2023, p. 30).

em média, 11 vezes a cada 10 minutos de conversa, a mulher comum reproduz práticas dialógicas de misoginia internalizada, como a depreciação, objetificação ou invalidação de outras mulheres (BEARMAN et al., 2009 apud RISCHE, 2023, p. 6). Diante dessa reflexão, ainda que Éowyn (e diversas outras personagens que sob certo prisma simbolizam uma exceção à regra feminina na alta fantasia, tais como Katsa em *Graceling - O Dom Extraordinário* de Kristin Cashore; Yennifer de Vengerberg na série de livros *Wiedźmin* de Andrzej Sapkowski; ou Vin na série de livros *Mistborn* de Brandon Sanderson) dentro das fronteiras da Terra Média de fato possua um arco de personagem extremamente bem escrito, e a maneira como sua história pessoal é concluída exprima a paz tão ansiada por Tolkien, que viveu em meio a duas grandes guerras, o papel que ela desempenha e representa no mundo primário acaba inadvertidamente também segregando a mulher. Neste aspecto, não se estabelece a jornada murdockiana da mulher que envolva um entendimento das raízes da opressão patriarcal e desvencilhamento da retórica misógina que rivaliza uma mulher contra outra, e sim, ocorre a rejeição do feminino no sentido em que a heroína da alta fantasia ativamente se isola das outras mulheres e inveridicamente fabrica para si mesma a crença de que se configura como heroína *apesar* de seu gênero. E tal princípio, além de a longo prazo deteriorar a autoestima da mulher, se revela extremamente insustentável na medida em que qualquer feminismo que não envolva o coletivo inevitavelmente se dirige ao fracasso.

Assim, uma teórica feminista que é interessante destacar nesta discussão é Elaine Showalter, que no artigo *Feminist Criticism in the Wilderness* (1981) propõe uma vertente da crítica literária que se ocuparia de estudar a literatura escrita por mulheres e para mulheres enquanto grupo, na tentativa de investigar a maneira como a mulher escreve e atestar se de fato existe um cânone exclusivamente feminino que uniria as mulheres em totalidade: a ginocrítica. Alós e Andreta (2017) discutem sobre a gênese do sentimento feminista desde o seu estado germinativo antes do século XIX — que se manifestava como proto-feminismo, por exemplo no livro *Uma Reivindicação pelos Direitos da Mulher* (1792) de Mary Wollstonecraft — até a terceira onda, e a forma como as poucas, foi-se mesclando pautas especialmente da década de 1960 à crítica literária, de modo que nas próprias universidades fosse integrado o estudo da mulher na literatura. E nesse sentido, os teóricos apontam Showalter como agente pilar no entendimento da mulher enquanto autora e não apenas como personagem, enquanto indivíduo que se posiciona de determinada forma no meio literário e escreve sobre si mesma e/ou outras mulheres, e o papel cultural feminista que tais representações desempenham na emancipação feminina (ALÓS e ANDRETA, 2017, p. 23). Assim, ao invés de contemplar a tradição masculinizada que envolve a crítica literária no

entendimento da mulher — tanto como autora quanto musa —, a ginocrítica estuda a experiência feminina e como esta se traduz como “subcultura” na literatura, pensando numa consciência internalizada da mulher e que permeia um suposto cânone desta como grupo social. Contudo, é importante manter em mente que Showalter, em dado momento, afirma que apesar de teoricamente pensar a tradição literária feminina quase como organismo independente que toca no âmago da existência das mulheres, na realidade ainda se constitui, querendo ou não, como abstração.

Ela diz: “(...) não pode existir escrita ou crítica totalmente alheia à estrutura dominante, nenhuma publicação está completamente independente das pressões sociais e políticas da sociedade dominada pelos homens.” (1981, p. 201)<sup>37</sup>. E como a autora aponta ao final de seu artigo, pode por vezes ser difícil considerar a ginocrítica no campo material, visto que as mulheres, apesar de imperativamente sofrerem o impacto da misoginia (mesmo que de que formas diferentes) e possuírem tal aspecto em comum, se caracterizam como um grupo diverso e portanto não possuem uma cultura disseminada estritamente feminina. A mulher negra, por exemplo, além de lidar com as implicações do patriarcado, é também racialmente segregada pela elite branca, e por extensão pela mulher branca. Assim, não se pode delimitar culturalmente uma historicidade literária que consiga abranger todas as facetas da mulher no social e portanto implique num “cânone” feminino, justamente porque a existência da mulher no mundo primário não acontece no vácuo, e circunscreve incontáveis outros fatores além de seu próprio sexo biológico, que também estão vinculados a muitos outros tipos de repressão ou marginalização. A mulher lésbica, a mulher pobre, a mulher trans, a mulher latino-americana, a mulher bissexual, a mulher indiana, a mulher africana, a mulher do leste asiático, a mulher indígena, a mulher com deficiência, etc. estão todas conectadas na literatura pela experiência em comum com a opressão patriarcal (SHOWALTER, 1981, p. 197), porém, o próprio patriarcado também se manifesta de formas diferentes em cada sociedade ou grupo, igualmente aprofundando tais diferenças e impedindo a identificação de uma literatura feminina que englobe em sua totalidade tantas experiências, ou de uma estilística narrativa própria que permita claramente discernir uma “prosa feminina”. Entretanto, é importante ressaltar que a ginocrítica fomentou um trabalho de resgate extraordinário. Na tentativa de pensar uma tradição literária feminina, houve incontáveis obras que, em suas próprias épocas, acabaram sendo menosprezadas e, como Funck discute,

---

<sup>37</sup> No original: (...) there can be no writing or criticism totally outside of the dominant structure; no publication is fully independent from the economic and political pressures of the male-dominated society.” (SHOWALTER, 1981, p. 201).

na contemporaneidades foram recuperadas, por exemplo *Three Hundred Years Hence* (1836) de Mary Griffith ou *Terra das Mulheres* (1915) de Charlotte Perkins Gilman.

Em todo caso, ainda que o sonho da ginocrítica — de estabelecer ou identificar uma idiossincrasia em comum que una todas as mulheres na literatura — talvez habite apenas o campo das ideias, teoriza-se neste trabalho que possivelmente seja o princípio e o sentimento norteador da teoria de Showalter que direciona a transformação da caracterização da mulher na literatura de alta fantasia. Ora, se o universo material governado por homens impede que haja uma coletividade literária feminina, na qual mulheres se relacionem num pé de igualdade e busquem além da estereotipificação enquanto corpo social, então constróem-se mundos inventados em que tais restrições simplesmente não existem e quaisquer jornadas inter/intrapessoais ocorrem sem impugnações relacionadas a alguma crença preconceituosa. Assim, ao invés de reforçar a tradição racista do mundo primário que historicamente também transborda para a fantasia<sup>38</sup> e demarcar uma relação de poder entre suas personagens brancas, negras e amarelas, Samantha Shannon não inclui qualquer forma de racismo ou retórica que converse com estereótipos segregacionistas em *O Priorado da Laranjeira*. E apesar de existirem sistemas de classes sociais em Inys ou Seiiki que possam se configurar como fator discriminatório, já que, por exemplo, a personagem Lady Margret Beck é impedida de casar-se com o capitão da guarda Tharian Lintley devido à diferença de status, tal norma não está atrelada a qualquer outra opressão sistêmica. Isto é, as camadas sociais do meio diegético narrativamente agem mais como elemento causador de conflito e menos como espelho do mundo primário, no qual a pirâmide social se revela como sequela/aspecto demarcador de outras opressões mais antigas, como o racismo ou a xenofobia.

Tendo isso em vista, embora haja uma variedade de vozes e caminhos trilhados na alta fantasia escrita por mulheres para a libertação, e todos representem uma faceta diferente da experiência cultural feminina dependendo da realidade da própria escritora e, por vezes, até ecoem tradições literárias discriminatórias do mundo primário — propositalmente ou não —, e portanto reforcem que talvez a teoria da existência de mulheres como um grupo literário distinto e unificado (SHOWALTER, 1981, p. 1985) não possa ser sustentada por muito tempo, o subgênero ainda se revela, teorizamos, como um modo literário influenciado pela ginocrítica precisamente porque impulsiona a mulher autora a considerar o coletivo. A considerar as escritoras que vieram antes dela e o que as mulheres estariam falando sobre elas mesmas, e como tais representações impactam as leitoras do universo material. Logo, ao

---

<sup>38</sup> Ver *Discovery of Racism in the Fantasy Genre: The Dark Elf Motif in Dungeons & Dragons* (2022) de Agata Strzelczyk para um maior aprofundamento.

invés de idealizar uma heroína reclusa a seu próprio gênero, que em sua solidude rejeita o cárcere da misoginia mas não considera as outras personagens ainda engaioladas, a autora da alta fantasia feminista simplesmente destrói a jaula.

Em *As Brumas de Avalon* (1982), por exemplo — obra profundamente essencial no entendimento das lentes pelas quais se considerava a mulher na literatura e como esta aos poucos começou a ser humanamente representada, e um marco na fantasia feminista —, Marion Z. Bradley ressignifica e subverte as lendas do Rei Arthur de modo nunca visto anteriormente, propondo um olhar mais complexo sobre as figuras femininas históricas que compõem a herança arturiana. Antes retratadas como burras, feias, irrelevantes ou cruéis, agora são inteligentes, plurifacetadas, determinadas e, sobretudo, indispensáveis para o curso do enredo. Ou seja, gradualmente a mulher na alta fantasia se transforma (principalmente pelo final do século XX e começo do século XXI): de amparo arquetípico à jornada masculina; para heroína solitária e unicamente detentora de uma subjetividade avançada em meio às outras mulheres inferiorizadas; para Sujeito multifacetado não exclusivamente vinculado a arquétipos bioessencialistas, que representa a própria coletividade e interage constantemente com outras mulheres também plurais. No entanto, é importante ressaltar nessa discussão que tal evolução e diversidade de abordagens e caracterizações não se constituem como lineares ou absolutas, e tal fator reminiscente do cerne da ginocrítica — a mulher na coletividade — também não existe como um aspecto “preto e branco”. Em *Feminist alternatives: irony and fantasy in the contemporary novel by women*, Nancy Walker realiza um estudo sobre as técnicas utilizadas por autoras na contemporaneidade no que concerne à existência feminina na fantasia para uma representação menos unidimensional, e destaca que a resposta literária às condições culturais outorgadas sobre as mulheres, como mencionado, não possui um encadeamento fixo ou estável na linha do tempo (1990, p. 10).

Ou seja, retornando também para o argumento de Showalter de que é impossível pensar em autoria feminina sem considerar séculos de literatura e história que excluem a mulher do cânone, Walker enfatiza que a progressão da fantasia feminista é volátil. Um dos motivos para tal, a autora considera, é o fato de que a fantasia feminista não se manifesta como espelho perfeitamente cristalino das mudanças sócio-políticas fomentadas pelo movimento feminista em si. Ainda que essencialmente vinculado a este, Walker conjectura que tal literatura (mais subversiva do que abertamente política, categoria em que *O Priorado da Laranjeira* se encontra) na verdade existe no início principalmente como contestação individual. Isto é, como produto de pequenas epifanias por parte da mulher de que a tradição literária na qual está inserida simplesmente não é suficiente para representar o seu senso de si,

e por isso a autora julga o fantástico como uma “necessidade avassaladora” (1990, p.7)<sup>39</sup> para a mulher, pois trai o realismo cultural e lhe fornece um meio livre dos dogmas masculinos que a marginalizam. E tal necessidade precede a militância feminista propriamente dita.

Um exemplo de externalização dessa necessidade é o livro de utopia *A Descrição Sobre um Novo Mundo Resplandecente*, publicado em 1666 por Margaret Cavendish. Como Manlove discute, Cavendish argumenta que o fantástico e a ficção carregam tanta importância quanto o realismo e a razão, e julga tais atributos como partes igualmente integrantes do intelecto humano. Sua obra, dessa forma, narra a aventura de uma mulher que entra num universo alternativo por um portal no Polo Norte, onde a maior preocupação não é qualquer problema sócio-econômico ou a jornada para o “se tornar”, e sim, a própria natureza do ser. Quando em dado momento se torna a imperatriz desse universo, a protagonista se une ao espírito da Duquesa de Newcastle Margaret Cavendish, residente da Terra, e juntas, as duas mulheres partem para um percurso no qual começam a criar mundos para si mesmas a seu bel prazer. Manlove, assim, escreve brevemente sobre a possibilidade de categorizar a obra de Cavendish como feminista (apesar da expressão “proto-feminista” caber melhor neste caso) devido à implicação central que norteia o enredo: a emancipação feminina (1999, p. 31). Outro exemplo também interessante de se mencionar é a obra gótica *A Senhora de Wildfell Hall* (1848) de Anne Brontë, no qual a autora manuseia o gótico de modo que o casamento abusivo da protagonista Helen Graham se configure como o elemento amedrontador e perturbador, já que seu esposo, Arthur Huntingdon, encontra prazer em aterrorizá-la. Nessa linha, o livro é tido como um dos primeiros exemplares da literatura feminista pelo fato de que Brontë outorga sobre a personagem central força para escapar do marido agressivo e cruel quase que sozinha, tomando refúgio num casarão lúgubre em colinas ermas. Desse modo, sofrendo com a censura e repreensão da mídia por retratar uma mulher ativamente fugindo da instituição sagrada do matrimônio, Brontë se manteve inflexível, publicando uma segunda edição do romance em que afirma que seu livro foi baseado inteiramente em ocorrências que pessoalmente presenciou como governanta, trabalhando em casas luxuosas. Portanto, segundo ela, a obra deveria servir como aviso e inspiração para jovens meninas: nunca se conformarem com casamentos violentos ou parceiros que lhe fizessem mal, e que tivessem a certeza de que ir embora sempre seria uma opção (BRONTË, 2021, p. 12). Sendo assim, seguindo com o argumento de Walker, o fantástico literário se torna uma ferramenta que a mulher utiliza em diferentes medidas e através de variadas

---

<sup>39</sup> No original: “(...) overwhelming need” (WALKER, 1990, p. 7).

estratégias a fim de idealizar e fornecer para si mesma e para outras mulheres “reparação psicológica e reconstrução cultural” (1990, p. 7)<sup>40</sup>, até o momento em que tal fator se torna um esforço consciente e as autoras começam abertamente a se auto denominarem escritoras feministas. A alta fantasia, por conseguinte, existe nesse meio também como via possibilitadora de reimaginar a antiga épica e os vários prismas do heroísmo sob uma perspectiva feminina, subvertendo a antiga narrativa sobre o monomito e abrindo espaço para mulheres que antes não possuíam autonomia.

Maria Tatar em *A Heroína das 1001 Faces* (2022) discute tais prismas e considera os postulados de Hannah Arendt sobre o discurso no que tange ao esquecimento público de atos de linguagem. A autora argumenta que por meio da literatura e história, se preservam façanhas efêmeras que anteriormente estariam sujeitas ao olvidamento, agora resguardadas e veneradas na memória cultural e quase que tocando a imortalidade. Portanto, na volumosa literatura do mito e da épica, como Tatar conjectura, na qual os heróis masculinos, como Aquiles, bravamente realizam feitos incríveis e as poucas heroínas, como Penélope, se voltam ao contexto doméstico e a maior parte de seus atos de coragem se revelam através do discurso, o caráter heróico feminino acaba sendo reduzido ao uso da linguagem, que invariavelmente acaba esquecido (TATAR, 2022, p. 39-40). E nessa linha, teoricamente o poder da fala não teria motivo para se constituir como ontologicamente inferior<sup>41</sup>, uma vez que a astúcia e a criatividade são características extremamente nobres que qualificam o manejo e a facilidade com a língua. Todavia, Tatar salienta que na forja do imaginário coletivo quanto à definição e atributos de um herói, não é a arte da palavra que se destaca.

O valor militar tem, acima de tudo, servido como marca do campo discursivo que define o herói e, para muitos, a imagem mental de um herói ainda é a de um guerreiro masculino com um elmo. Virgílio começa seu poema épico, a *Eneida*, declarando que vai cantar “armas e o homem”. Como já foi dito, o gênero épico ou o mito nacional, que nos deu e conferiu o conceito de herói no seu sentido mais convencional, gira em torno do conceito da guerra: A *Iliada*, da Grécia antiga; *A Canção de Rolando*, da França; *Beowulf*, da Inglaterra; *El Cid*, da Espanha, e o *Mahabharata*, da Índia. (TATAR, 2022, p. 63)

Uma das ocupações, portanto, da literatura feminista para a autora seria a revisitação de tais mitos e tradições, explorando e testando os limites do heroísmo feminino na subversão

<sup>40</sup> No original: “(...) psychological reparation and cultural reconstruction”. (WALKER, 1990, p. 7).

<sup>41</sup> Especialmente considerando que Sherazade, uma das heroínas mais populares na literatura global, no conto árabe que data do século IX: *As Mil e Uma Noites*, dobra os sentidos do maligno Rei Xariar, e por meio de sua habilidade de contar histórias, escapa da morte e salva todas as outras mulheres que poderiam vir a se casar com o monarca. Assim, ainda que não desembainhe uma espada, Sherazade se configura como um dos exemplos mais antigos de heroísmo feminino no que toca bravura, inteligência e estratégia, infelizmente não reconhecido. (TATAR, 2022, p. 7)

de histórias tão alicerçantes para a literatura ocidental. Por ser uma estudiosa classicista, Tatar disserta principalmente sobre as releituras da épica que se circunscrevem ao campo narrativo já disseminado desta, como histórias que ao invés de focalizar Odisseu, destacam Penélope. Ou seja, o ambiente em que o enredo ocorre segue o mesmo, com a diferença de que agora joga-se luz sobre personagens antes excluídas pelos poetas. Ela cita *A Odisseia de Penélope* (2005) de Margaret Atwood, *Circe* (2018) de Madeline Miller e *O Silêncio das Mulheres* (2022) de Pat Barker como obras fundamentais nesse processo de recuperação de vozes femininas, de entendimento da mulher como mais do que figura adjacente ao herói masculino. Estratégia esta que a teórica Funck (2016) considera bastante central também na poesia feminista, pela qual cria-se a abordagem que ela aponta como “antimitológica”: “(...) para construir uma nova consciência de si mesma, a escritora contemporânea deve não apenas cortar os laços com os valores perpetuados pela repetição de narrativas tradicionais, mas, também, transcender as ideologias destrutivas que ela própria internalizou.” (FUNCK, 2016, p. 35). Assim, tal sentimento naturalmente também extravasa na alta fantasia, sendo um subgênero tão inspirado pelas convenções da épica, do mito e da literatura medieval, e acaba da mesma forma abrigando várias instâncias de releituras e subversões focadas em destrinchar a vivência das mulheres em determinadas lendas e histórias, como a própria Samantha Shannon escreve em seu *website*.

Releituras feministas estão em ascensão, e por um bom motivo. Estamos recuperando e reivindicando as mulheres da história e literatura, concedendo-lhes as vozes que há muito lhes foram negadas. Estamos quebrando seus silêncios, dando-lhes controle sobre seus próprios destinos, conduzindo-as a narrativas que antes lhes eram obstruídas. (SHANNON, 2019<sup>42</sup>)

Portanto, como Dassler aponta, há muito a se agradecer pelo vanguardismo de Marion Z. Bradley em *As Brumas de Avalon*, que abre margem para se pensar e considerar de uma outra forma as mulheres que compõem uma das histórias mais solenes da Inglaterra. Logo, ao passo em que *O Priorado da Laranjeira* subverte a lenda de São Jorge e o Dragão, encontra-se também diversas outras obras de alta fantasia que seguem uma linha de progressão similar, pelas quais autoras procuram recuperar narrativas perdidas e descortinar pontos de vista outrora menosprezados. Para citar dois exemplos, April Genevieve Tucholke em 2018 publica uma releitura de *Beowulf: The Boneless Mercies* (As Misericórdias

---

<sup>42</sup> No original: “Feminist retellings have been on the rise, and for good reason. We are recovering and reclaiming the women of history and literature, giving them the voices they have long been denied. We are breaking their silences, gifting them control of their own fates, and leading them into narratives that were once closed to them.” (SHANNON, 2019)

Desossadas), que narra a aventura de Frey, Ovie, Juniper e Runa, um grupo de garotas que ao se deparar com uma besta mítica monstruosa aterrorizando uma pobre cidade, resolvem partir ao seu encontro, esperando que a derrota da criatura lhes trará fama e riqueza. Naturalmente, há diversos outros vilões ao longo do enredo que constantemente põem em prova o caráter e heroísmo das personagens, mas especialmente destacam a moralidade cinza e multifacetada de cada uma. Em suma, Tucholke se sobressai enquanto escritora feminista pelo fato de que retrata a amizade feminina de modo extremamente verdadeiro, estruturando um meio diegético no qual as protagonistas genuinamente desenvolvem laços de irmandade profundos e rejeitam a retórica “eu não sou como as outras garotas”, encontrando força principalmente umas nas outras. Continuando, Sangu Mandanna também em 2018 publica *A Spark of White Fire* (Uma Faísca de Fogo Branco), uma releitura do poema épico *Mahābhārata*. A obra segue a protagonista Esmæ Rey, a princesa perdida do reino Kali, cujo trono foi usurpado pelo tio. A heroína, portanto, entra numa competição pela posse da nave espacial senciente Titania e pela restauração da coroa ao devido herdeiro, seu irmão, enquanto paralelamente navega por tramas políticas e familiares, descobrindo a todo momento que o caráter humano talvez não seja perfeitamente monocromático como ela pensara. Apesar de possuir um pano de fundo celestial, o livro geralmente acaba ficando no limiar entre a ficção científica e a fantasia, usualmente considerado uma alta fantasia espacial. De modo geral, Mandanna também se configura como uma autora feminista especialmente pela maneira como escreve o arco de personagem de Esmæ e desafia as noções tradicionais de heroísmo, simultaneamente criticando estruturas de poder segregacionistas próprias de seu mundo secundário e retratando com muita sensibilidade a ascensão grupal feminina sobre o patriarcado.

Nesse sentido, Samantha Shannon e outras escritoras feministas encontram poder e resistência no ato de revisitar o passado, a própria autora de *O Priorado da Laranjeira* oferece justiça à versão mais jovem de si mesma, que leu sobre Jorge pela primeira vez e descobriu que há uma dezena de elementos problemáticos na forma como ele vive no imaginário coletivo. E indignada pelo modo coercitivo em *A Lenda Dourada* pelo qual Jorge catequizou o povo de Lássia e pela sua tentativa de estupro da freira Lucina — que comete suicídio para escapar da ameaça —, Shannon recusa o cânone que eleva Jorge à posição de mais puro herói e rosto da bondade e gentileza, e preconcebe uma versão da lenda em que um outro alguém mataria o dragão, em que as várias mulheres que orbitam o cavaleiro em todas as variações da história tivessem nome e voz afinal.

Sendo assim, a prática de releitura e subversão vêm sendo popularizada ao longo das décadas na literatura feminista de maneira geral, e especialmente na alta fantasia detém

bastante significância. Todavia, como Walker teoriza, há também outros modos de se construir uma retórica feminista na fantasia e que não envolvem necessariamente o resgate de narrativas perdidas. A autora cita uma noção norteadora da segunda onda feminista e que marca o início da literatura de fantasia feminista contemporânea: a de que as vidas pessoais das mulheres são necessariamente políticas. Ao retratar questões que concernem à vida da mulher numa sociedade patriarcal (o que Walker frisa que não se trata de uma prática exatamente nova, visto que Jane Austen, por exemplo, já o fazia) de forma que haja enfoque e plurifacetamento na miríade de experiências sócio-econômicas, étnicas e sexuais da mulher enquanto Sujeito (1990, p. 18), é possível promover o entendimento da comunidade literária feminina de seu próprio lugar de mundo, e até despertar emancipação na leitora posto que ela se questiona sobre tais normas a nível pessoal e se vê na literatura como indivíduo soberano. Retornando à discussão de Martinez e Pereira Duarte, se a mulher é lida como figura inescapavelmente sexual na cultura, todas as suas ações e pensamentos podem ser, na teoria, traçados ao seu sistema reprodutivo. Ou seja, a mulher é serviente por natureza devido à docilidade culturalmente associada à sua corporatura, ao mesmo tempo em que deve ser politicamente e reiteradamente restringida à submissão pelo perigo que a posse de um útero representa: a histeria. A sua essência, assim, jamais pode ser desenlaçada da própria biologia.

Logo, conforme o homem age como o padrão, a simples existência da mulher é entendida como sexual e política. E quando põe-se essa dicotomia na literatura e destaca-se e critica-se o absurdo das convenções que acarretam em tal crença, principalmente através da ironia e do retrato da mulher como mais do que a figura vassala idealizada pelo patriarcado, e sim como humana, complexa e plural — características que descendem do cérebro, e não da vulva —, cria-se a disposição literária anteriormente comentada e não necessariamente consciente: pequenas epifanias individuais que resultam aos poucos na compreensão plena da mulher de seu próprio senso de si e de comunidade, e de que a forma como a literatura é moldada por esses preceitos não basta para conter a sua identidade. E como Walker comenta, as obras que lidam com tal questão em específico se configuram como políticas no mesmo sentido em que as mulheres começaram a entender política nas décadas de 1960 e 70: “como uma experiência intensamente pessoal e individual que irradia esperanças e objetivos comuns e compartilhados.” (WALKER, 1990, p. 5)<sup>43</sup>. Desse modo, a idealização de mundos inventados por meio da literatura de fantasia parece uma consequência natural dessas reflexões, que conversa com o previamente referenciado impulso feminino pelo fantástico,

---

<sup>43</sup> No original: “(...) as an intensely personal and individual experience that radiates outward into common, shared hopes and goals.” (WALKER, 1990, p. 5).

por alternativas existenciais que façam jus à mulher e resistam o *status quo*. E no que toca a coletividade, Walker teoriza que a fantasia escrita por mulheres subsequente à segunda onda feminista se manifesta como uma resistência particular do gênero feminino enquanto comunidade (1990, p. 23). Portanto, mundos secundários que simplesmente excluem o patriarcado de forma absoluta, conforme já discutido brevemente na introdução deste trabalho, tal qual *O Priorado da Laranjeira*, abrem margem para que as contradições da misoginia fiquem severamente expostas de modo que caibam constantes autorreflexões e avaliações, à medida que possibilitam que a leitora consiga visualizar e se conectar com personagens e enredos que de fato espelham a dimensão de sua própria existência enquanto mulher. Nesse sentido, Funck em *Crítica Literária Feminista: Uma Trajetória* (2016) também pesquisa sobre o que ela considera “utopias literárias”, que no caso englobariam a fantasia, a ficção científica, o próprio subgênero da utopia, e até o romance policial (2016, p. 117); e a resistência política intimamente vinculada a estas.

“Na sua crítica ao patriarcado essas utopias imaginam um mundo melhor para as mulheres ao enfatizar a divisão do poder; ultrapassando o modelo estritamente ‘político’, criam espaços imaginários em que o potencial feminino pode ser atualizado” (2016, p. 123). Um exemplo, portanto, que a autora fornece nesse contexto (e que detém demasiada influência no meio da ficção especulativa) é *A Mão Esquerda da Escuridão* de Ursula Le Guin. Publicada em 1969, a obra se desvencilha por completo dos conceitos de feminino e masculino ao apresentar a terra inventada Gethen, onde todos os habitantes são seres humanos andrógenos passíveis de engravidar, dependendo da época do mês. Através de tal estratégia narrativa, além de retirar o poder patriarcal sobre o corpo e funções biológicas da mulher, Le Guin ao mesmo tempo também questiona e propõe uma outra perspectiva a respeito das noções de maternidade e paternidade. Sendo assim, Funck conclui que essa disjunção com as convenções culturais misóginas presente nas utopias literárias é também essencial na ficção feminista do século XX, já que eliminam “muitos dos mitos que informam e deformam nossas relações de gênero, como o complexo de Édipo, a inveja do pênis, e muitos outros” (2016, p. 129), no fim acarretando para a existência de diversas ficções feministas subsequentes que seguem um molde parecido.

Desse modo, no que tange outros exemplos especificamente de obras de alta fantasia da contemporaneidade, além de *O Priorado da Laranjeira*, que se alinham ao propósito diegético feminista trabalhado por Funck, é possível citar: da autora N.K. Jemisin, a trilogia *A Terra Partida*, composta pelos livros *A Quinta Estação* de 2015, *O Portão do Obelisco* de 2016 e *O Céu de Pedra* de 2017. Ambientada em Quietude, o mundo secundário de Jemisin

discute também a temática de opressão sistêmica ao passo que retrata a perseguição dos “orogenes”, uma parcela da população capaz de controlar atividades sísmicas. Essun, Damaya, Syenite, as três narradoras e protagonistas de *Jemisin*, são todas orogenes e o poder da manipulação sísmica se manifesta diferentemente em cada uma. Assim, ainda que apresente e toque em tópicos sensíveis e relevantes no que concerne à intolerância e aos sistemas de poder, a autora não inclui a misoginia na pirâmide social de *Quietude*, apresentando personagens extremamente profundas e bem trabalhadas, que possuem enredos próprios também atrelados a questões da vivência feminina, por exemplo a maternidade como fonte de força e heroísmo. Ademais, há também o fato de que *Jemisin*, sendo uma autora negra, também aborda temáticas a respeito de interseccionalidade e a experiência de Essun enquanto mulher negra e orogene. Em suma, bem como *O Priorado da Laranjeira*, *A Terra Partida* de N.K. Jemisin rapidamente se popularizou e o primeiro volume da trilogia ganhou o prêmio Hugo em 2016 de melhor romance.

O segundo e último exemplo, destarte, da completa eliminação do patriarcado na alta fantasia é a trilogia *Império Radch* de Ann Leckie (que também fica por vezes no limiar entre ficção científica e fantasia, e geralmente acaba sendo comercializada como ambos), contendo os livros *Justiça Ancilar* de 2013, *Espada Ancilar* de 2014 e *Misericórdia Ancilar* de 2015. Tendo como pano de fundo o Império Espacial Radch governado pela vilã Anaander Mianaai, que manipula uma inteligência artificial para conquistar planetas e então utilizar corpos alheios como escravos da máquina, a trilogia segue a protagonista Breq. A personagem outrora trabalhava em uma nave liderada pela inteligência artificial de Mianaai, mas após sua destruição, perdeu grande parte da consciência e memória, evento que a impulsiona a uma jornada de autoconhecimento e descoberta dos segredos do Império. Nessa linha, além de também não considerar de nenhum modo o patriarcado na construção de mundo, Leckie vai além e faz uso de uma linguagem neutra no manuseio de suas personagens, visto que não realiza nenhuma diferenciação alicerçada em identidade de gênero ou sexo biológico. Por conta disso, a autora modifica a norma culta, que considera o gênero masculino como padrão especialmente na aplicação e uso de adjetivos e pronomes. Por exemplo, um grupo apenas de mulheres é referido como “elas” e um grupo apenas de homens é referido como “eles”, mas um grupo misto é também referido como “eles”. Invertendo tal disposição, no mundo secundário de Leckie, todas são tratadas por meio do pronome “ela”, o que força o leitor a se questionar sobre suas próprias expectativas na alta fantasia quanto a expressão de gênero (incluindo na língua) e a de fato interagir com a protagonista e as outras personagens com base estritamente em suas personalidades, valores e ações.

No entanto, nessa reflexão, é importante também pontuar que não é apenas por meio da subversão de antigas histórias ou forja de mundos secundários sem o empecilho da misoginia que pode-se construir uma retórica feminista numa narrativa de alta fantasia. No universo de *A Guerra da Papoula* (2018) — que foi inspirado na China novecentista durante a Segunda Guerra Sino-Japonesa — de R. F. Kuang, a protagonista Rin deve navegar por uma sociedade extremamente misógina que constantemente a empurra para um papel serviente, do qual ela deseja desesperadamente se livrar. Assim, provando a todos constantemente que tais normas não possuem fundamento algum, Rin se torna uma guerreira exímia e quebra com as convenções tradicionais do próprio meio diegético e dos papéis arquetípicos da mulher na alta fantasia. Em suma, encontram-se diversas estratégias, abordagens e autores no subgênero da alta fantasia, especialmente na contemporaneidade, que se voltam para o esforço aberto e proposital em ativamente estruturar uma narrativa que, ao invés de irradiar a tradição do monomito campbelliano na centralização de heróis masculinos, exploram os limites do heroísmo para pensar em personagens femininas que sejam mais do que meras coadjuvantes arquetípicas. Desse modo, como Funck considera, é possível, através de vários prismas e por meio de inúmeras variações de discursos não hegemônicos, colocar “em circulação novas formas (feministas) de subjetividade” (2016, p. 175).

#### 4 O FEMINISMO EM O PRIORADO DA LARANJEIRA

“*Eu ergui esse Rainhado sozinha  
E todas as montanhas são o meu trono*”

(Aurora)

A partir dessas reflexões, é possível observar o modo como *O Priorado da Laranjeira* se destaca nesse cenário por diversos fatores. Há, naturalmente, a cuidadosa construção de mundo de Samantha Shannon, onde, no que concerne ao sustentáculo cultural de todos os eixos demográficos, não se encontra qualquer tradição alienadora que essencialmente discrimine a mulher. Ademais, o desenvolvimento de personagem das figuras centrais que norteiam o enredo do mesmo modo acabam implicando em alguma subversão da norma patriarcal do universo primário e/ou da herança literária da alta fantasia. Assim, na medida em que Shannon utiliza tais personagens (inseridas num meio deslocado da misoginia) como interrogações culturais e instrumentos no desafio do histórica e culturalmente feminino, também critica tais convenções ao incluir inverdades do patriarcado à especificidades da narrativa. Por exemplo, no capítulo 32 do segundo volume, Niclays Roos encontra a Rainha Sabran depois de seu longo exílio e, enfurecido por conta do fato de que seus vários pedidos por perdão e permissão para retornar foram ignorados, insulta a própria rainha e o falecido consorte desta.

— Eu escrevi para você, *suplicando* — esbravejou Niclays —, depois que Aubrecht Lievelyn recusou meu pedido de voltar para casa. O desejo dele pela sua boceta da realeza era tamanho que... (SHANNON, 2019, p. 440)

Infelizmente, na tradução da obra, o insulto acaba não recuperando o significado que a palavra *cunt* remete, a qual Shannon utiliza inicialmente. No trecho original, a fala de Niclays foi “*He was so desirous of your sacred cunt that he prized it over—*”, aludindo à forma como “*cunt*” é também empregada culturalmente como *slur* específica ao gênero feminino. “*Slur*”, nesse sentido, não possui uma tradução propriamente dita, mas o dicionário de Oxford a define como “um termo de abuso ou desprezo; especialmente um insulto altamente ofensivo usado para degradar uma pessoa com base em raça, gênero, orientação sexual, etc” (2024<sup>44</sup>). Ou seja, apesar de atualmente em alguns países de língua inglesa, a palavra *cunt* agir como xingamento contra pessoas de qualquer gênero (e apesar de, num fenômeno extremamente recente, *cunt* também estar passando por um processo de

<sup>44</sup> No original: “A term of abuse or contempt; *esp.* a highly offensive insult used to denigrate a person on the basis of race, gender, sexual orientation, etc.” (2024).

ressignificação em direção a uma conotação positiva), devido ao fato de que primariamente é um termo usado para vulgarmente se referir ao órgão genital feminino, historicamente se configura como *slur* na medida em que é utilizado como arma discursiva contra mulheres no que toca especificamente sua biologia. Desse modo, ao verbalmente agredir uma mulher e chamá-la de *cunt*, subjuga-se sua imagem e caráter à própria vulva, portanto removendo sua humanidade e a transformando numa figura exclusivamente e em sua inteireza sexual — e dado que nesse caso refere-se ao sexo da mulher, é incontornavelmente negativo. Por isso, ainda que no mundo secundário de Shannon, tal peso cultural da palavra *cunt* não necessariamente exista, no momento em que a autora outorga o termo neste contexto em particular, quando Niclays ataca Sabran e alude ao seu sistema reprodutivo na intenção de desmoralizá-la, inadvertidamente também estabelece uma ponte com o significado histórico de *cunt* como *slur*, aprofundando a retórica narrativa que já vem construindo desde o primeiro capítulo: a constante desumanização de Sabran. Salvante a responsabilidade que detém de gerar uma herdeira e, através (quase que unicamente) de seu ventre, proteger seu súditos, a menção ao seu sexo e a ofensa nesse enquadramento se revelam, nas entrelinhas, como sintoma de um aspecto extremamente problemático na cultura inysiana, que é o retrato das rainhas como meros órgãos genitais, como úteros errantes e nada mais. Assim, Shannon comenta e critica a própria norma e culturalidade do patriarcado relativa à uma das *slurs* inegavelmente atreladas ao sexo feminino, mesmo que diegeticamente não inclua tal norma. Logo, no uso pontual da palavra *cunt*, dentro do contexto em que a personagem Sabran já se encontra, é possível pensar nas implicações que essa *slur* em específico possui na existência sociocultural da mulher.

Em todo caso, à exceção do exemplo fornecido, é necessário, antes de partir para as análises de personagem em si, comentar a respeito da construção de mundo e algumas singularidades fulcrais. Como já visto anteriormente, o enredo se desdobra por três pólos centrais: Leste, Sul e Oeste. Nesse sentido, nota-se como, independente das culturas que concernem tais regiões e as diferenças econômicas e religiosas que as caracterizam, todas as comunidades em destaque da obra, a nível fundamental, existem quase que exclusivamente por contribuição de diferentes mulheres, o que leva o feminismo de Shannon ao cerne da narrativa e força o leitor a se questionar o motivo pelo qual, no mundo primário propriamente dito e até na tradição da alta fantasia literária, quase não se encontra personagens femininas em tais papéis. Portanto, é interessante analisar brevemente tais histórias fundantes pois ajudam a caracterizar a retórica feminista alastrada no mundo secundário de Shannon e que propósitos a autora possui com esta.

Isso posto, a história oriental mais antiga e disseminada por toda a extensão leste é sobre um ato de compaixão que levou à criação de Seikii, o reino localizado em tal hemisfério onde parte da narrativa ocorre, e a cultura substancial da região como um todo: Kwiriki e a Donzela da Neve. De acordo com a lenda sacrossanta oriental, o primeiro dragão que aceitou ser montado por um humano se chamava Kwiriki, o Grande Ancião, e depois de sua morte, começou a ser cultuado como divindade pelos seiikines. Acreditam, portanto, que durante a Era da Amargura, já discutida previamente na introdução deste trabalho, foi Kwiriki que enviou o grande cometa que pôs um fim ao caos e a tirania dos servos do Inominado. Assim, é contado que quando os dragões antigos surgiram do mar, possuíam um desejo enorme em seus corações de se aproximarem dos filhos da carne, ou humanos, mas estes se revelaram extremamente desconfiados e assustados, então mandaram todos os dragões para longe a lanças e pedras. Uma mulher, no entanto, que se fascinou pelas criaturas originalmente marinhas, lamentava a ausência delas e, em todas as manhãs, caminhava pelos bosques cantando sobre a tragédia que foi a rejeição da amizade dragônica. “Na história, ela não tinha nome, como muitas das mulheres das narrativas mais antigas. Era apenas a *Donzela da Neve*” (SHANNON, 2019, p. 370). Numa manhã fria de inverno, ela encontrou um pássaro ferido perto de um riacho e, se compadecendo, fez um curativo e lhe deu gotas de leite para beber até que retomasse as forças. Quando o pássaro estava sadio novamente, a Donzela da Neve o levou até um penhasco para libertá-lo, mas neste momento, a pequena ave se transformou em Kwiriki, o Grande Ancião, que havia sido ferido e assumira a forma de um pássaro para escapar do perigo. Sendo assim, agora com a certeza de que os filhos da carne possuíam bondade dentro de si, o grande dragão entalhou com seu próprio chifre o chamado Trono do Arco-Íris, para agradecer a Donzela da Neve, e por meio deste, ela se tornou a primeira Imperatriz de Seikii. Viajando por todas as ilhas montada em Kwiriki, ela ensinou seu povo sobre a generosidade dos dragões da água e, portanto, selou para sempre a eterna amizade entre ambas as raças.

A linhagem da Donzela da Neve perdurou até a Era da Amargura, e em todas as partes do hemisfério Leste era narrada a bela história de como Seikii se tornou um reino e uma sociedade dragônica. Por outro lado, a fundação do Rainhado de Inys, já vista na introdução, configura-se como um conto sobre coragem e mesquinhez e está também diretamente conectado à gênese do Priorado da Laranjeira, no Sul. Quando Cleolind Onjenyu manda Galian Berethnet para longe e a ameaça do Inominado se torna substancial demais para ele, o cavaleiro usurpa o ato heróico originalmente realizado por Cleolind e a retrata como princesa indefesa, assentando sua religião autocentrada numa mentira que se propagaria até a

atualidade. Porém, há mais sobre Inys do que a corte e até do que o próprio Priorado imagina. Quando aprisiona o Inominado ao Monte Temível, Cleolind renuncia seu título real e viaja para o Sul com suas damas de companhia, onde funda o Priorado da Laranjeira na mesma bacia em que travou a primeira luta com o monstro. Lá, ela assume o papel de Prioresa até sua morte e define como principal norte para todos os filhos do Priorado a proteção da raça humana de dragões cuspidores de fogo. Assim, no capítulo 41, Ead descreve o túmulo onde Cleolind fora enterrada que, ao contrário da crença comum inysiana, se localizava no Priorado e não num santuário adjacente ao de Galian, o Impostor:

Ead levantou sua lamparina para a efigie. Aquela não era a Donzela frágil da lenda inysiana. Era a Mãe como tinha sido em vida. Com os cabelos cortados bem rentes, um machado em uma das mãos e uma espada na outra. Estava vestida para a batalha, no estilo dos guerreiros da Casa de Onjenyu. Guardiã, lutadora e líder nata — aquela era Cleolind da Lássia, filha de Selinu, o Detentor do Juramento. (...) Seus ossos descansavam ali, em seu amado país, em um esquite de pedra sob a estátua. (SHANNON, 2019, p. 55)

Todavia, tal afirmação acaba ocasionando num furo na narrativa: se Cleolind na verdade permaneceu no Priorado até o fim de seus dias, então quem foi a primeira rainha de Inys? Nos registros oficiais do Rainhado, Galian retorna até seu país com a princesa como companheira, onde reinaram também até o final da vida e deram origem à linhagem real estritamente feminina subsequente. Para entender tal contradição, é necessário fazer um pequeno desvio na linha de raciocínio presente e contextualizar a sucessão de acontecimentos que levam ao descobrimento de toda a verdade. Ao mesmo tempo em que Ead se envolve com a Rainha Sabran IX romanticamente, fica sabendo de um complô contra a Virtandade (todos as regiões governadas sob a religião de Galian Berethnet) e, por isso, o Secretário Principal da corte tenta prender a maga, mas ela consegue fugir para o Sul antes que as forças inysianas a capturassem. Ela chega no Priorado da Laranjeira, sua terra natal, e recebe o título de Donzela Vermelha (que será melhor explicado posteriormente) pelo desempenho exímio de sua função enquanto espiã na corte de Inys e, agora incluída nos assuntos mais internos do Priorado, descobre o real paradeiro de uma de suas amigas mais antigas, Jondu, que não havia lhe sido revelado. Aparentemente, a maga havia saído numa missão para encontrar Ascalon, a espada empunhada por Cleolind quando ela perfurou e feriu o Inominado, mas acabou encontrando uma outra coisa que julgou importante o suficiente para dar sua vida pela entrega desta para a Prioresa: uma pequena caixa de metal com um enigma cravejado na tampa. Já que nenhum dos residentes do Priorado havia conseguido resolver o problema e destrancar a caixa, é oferecida uma chance para Ead, que em dado momento tem êxito em

abri-la. Ela encontra uma pequena jóia e um bilhete assinado por uma mulher chamada Neporo, que afirma que ela mesma, ao lado de Cleolind, encarceraram o Inominado ao Monte Temível utilizando o poder combinado de duas gemas representantes dos dois polos da magia: *siden* e *sterren*. Contudo, informa que, por conta do Inominado ter sido simplesmente ferido e não morto pela espada, o encarceramento das jóias duraria apenas por 1000 anos. Ao fim do milênio, o monstro certamente voltaria a acordar. Por fim, Neporo declara que a outra jóia se encontra em Komoridu, uma ilha localizada no hemisfério oriental, e que o manuseio das pedras deveria ser extremamente cauteloso, visto que a gema se uniria à primeira pessoa que encostasse nela e a morte seria a única coisa que poderia desfazer a conexão. Desse modo, a jóia naturalmente se apega a Ead e ela, com dúvidas a respeito da previsão quanto o aprisionamento milenar e de como essas gemas e a magia configurada dentro delas poderia funcionar, resolve viajar para a floresta *Pérgola da Eternidade* para se encontrar com Kalyba, ou a Dama do Bosque, já mencionada algumas vezes na obra.

Kalyba só aparece até a segunda metade da narrativa, mas é constantemente identificada também como A Bruxa de Inysca e esporadicamente aparece nos sonhos da Rainha Sabran. Em se tratando de uma feiticeira ancestral, Kalyba é temida por toda a Virtandade e possui a fama de criatura humanoide mais poderosa do mundo. Dessa forma, deixando a jóia que encontrou dentro da caixa no Priorado por precaução, Ead humildemente procura o conhecimento que Kalyba poderia lhe transmitir a respeito das gemas e como *siden* e *sterren* realmente funcionam. No entanto, é importante destacar que a protagonista age com extrema precaução na empreitada, uma vez que a Dama do Bosque já teve morada no Priorado da Laranjeira mas foi exilada pelo assassinato de uma das irmãs. Logo, pisando em ovos, Ead finalmente a encontra e, assim, Kalyba graciosamente lhe oferece uma explicação sobre as particularidades das ramificações da magia se a maga lhe der um beijo na bochecha, ao que ela consente. Portanto, aprendemos que *siden* se refere à magia que vem diretamente do núcleo da terra e é canalizada por meio das três árvores sagradas: a laranjeira, a amoreira e o espinheiro. Quem come o fruto de uma delas, portanto, se torna possuidor de *siden*: a magia do fogo. *Sterren*, por outro lado, de acordo com Kalyba, é a magia das estrelas. Quando a Estrela de Longas Madeixas passa pelo planeta (o que faz a cada 500 anos), deixa para trás um líquido prateado chamado resíduo estelar, que eventualmente se transforma em *sterren* e permite que o portador desta forma de magia realize ações mais esquivas do que poderia com *siden*, como criar ilusões e mudar de forma. Os dois ramos, portanto, são complementares um ao outro e absolutamente necessários para manter o equilíbrio, e Kalyba era mestre de ambos. Ainda mortal, a Bruxa de Inysca foi a primeira pessoa que se alimentou do fruto do

espinheiro, o que lhe proporcionou uma longevidade antinatural, e quando a Estrela de Longas Madeixas irradiou seu rastro, utilizou a magia estelar para forjar a arma mais poderosa do universo: Ascalon, o equilíbrio perfeito entre opostos e a única arma capaz de ferir o Inominado.

Portanto, agora que havia sido descoberto e esclarecido o modo real como o Inominado foi derrotado e acorrentado ao Monte Temível — por meio da espada que compõe as duas ramificações da magia e o poder das jóias que também incorporam *siden* e *sterren* —, Kalyba afirma que deseja enormemente comer do fruto da laranjeira mais uma vez e pede para que Ead lhe traga uma das laranjas, com a promessa de que lhe ensinaria tudo que sabe. A maga concorda, naturalmente, apenas para que a Dama do Bosque lhe deixe partir, mas sem qualquer intenção de cumprir com o acordo, e volta para o Priorado. Tendo isso em vista, conforme a trama se desenrola, Ead acaba descobrindo um grande esquema por parte da Priora e, depois que esta tenta assassiná-la para conseguir posse da gema, a protagonista escapa às pressas de volta para o Rainhado de Inys, onde a grande conspiração política ainda a espera. De qualquer modo, resumidamente, Ead é aceita de volta na corte e o complô é desfeito, portanto logo narra o que Kalyba lhe contou para a Rainha Sabran. Em pouco tempo, é descoberto que, na verdade, os 1000 anos depois do momento em que Cleolind e Neporo aprisionaram o Inominado coincidiriam com o terceiro dia da próxima primavera. Por isso, a recuperação das mesmas armas utilizadas há quase um milênio se mostrou imprescindível, mas agora para realmente matá-lo. Assim, Ead e Margret, a amiga inysiana mais próxima da maga e que também se envolvera na trama, partem para encontrar a espada. Começando pelos lugares mais prováveis, as amigas viajaram para as terras da família da própria Margret: Goldenbirch, que acredita-se ser a propriedade mais próxima do antigo espinheiro e, por isso, uma previsão sólida de onde Kalyba pode ter forjado Ascalon e esta se encontraria.

No entanto, quando elas surpreendentemente de fato encontram a espada, a própria Kalyba as encontra, revelando que havia seguido Ead desde o momento em que se despediram e agora, por conta da traição, desejava estar na posse de Ascalon novamente, que segundo a feiticeira, fora escondida dela por Galian e era dela por direito. Sabendo que não teria chances contra a Bruxa de Inysca, Ead implora para que ela deixe as amigas levarem a espada para matar o Inominado em seu despertar inevitável. Entretanto, determinada a levar Ascalon por bem ou por mal, a vilã as ataca. Inflexível, Ead entra em combate com a bruxa e quando conjura uma grande investida de *siden*, a magia da terra neutraliza a magia das estrelas, a qual Kalyba utilizava para se metamorfosear e esconder sua real forma. Diante

disso, o invólucro de sterren some, e a feiticeira apresenta sua aparência exatamente idêntica à da Rainha Sabran. Extremamente confusa, Ead afirma que acreditaria ser um truque se não fosse pelo fato de que siden sempre revela a verdade. Por conseguinte, com seu segredo descoberto, Kalyba resolve contar a história verídica do Rainhado de Inys, que havia fugido à todos.

Ela afirma que Galian Berethnet era na verdade seu filho. Já tendo comido o fruto do espinheiro e se tornando mestre da siden, Kalyba narra que roubou uma criança em Goldenbirch, esperando que o sangue de um inocente pudesse desvelar caminhos para uma magia mais profunda e poderosa, mas acabou se afeiçoando pelo bebê. O criando como dela, a Dama do Bosque viu Galian crescer, até que, quando completou 25 anos, ele partiu para tomar parte no serviço de cavalaria, sonhando com grandes feitos. Nove anos depois, o Inominado irrompeu do Monte Temível e, ainda com a ideia de unir os príncipes e reis da região sob uma única coroa alicerçada nas virtudes da cavalaria, Galian procurou Kalyba novamente, pedindo por ajuda e pela sua magia. A bruxa afirma que, nesse momento, o seu amor pelo rapaz já não era mais o de uma mãe, e sim de uma amante. Cega de amor, Kalyba conta que lhe presenteou a espada concebida na magia da terra e das estrelas, e em troca Galian prometeu que seu coração lhe pertenceria. O jovem cavaleiro, todavia, possuía outros planos em mente: se casar com uma mulher com sangue real para de fato poder unir e governar sobre todos os povos inysianos, mas quando Cleolind o rejeitou e ela mesma empunhou a espada, Galian regressou sem qualquer glória ou sem esposa, planejando nunca mais encontrar Kalyba. Enfurecida e com o coração partido, a feiticeira diz que o seguiu e, por meio da sterren, obteve controle sobre a mente do cavaleiro, o fazendo pensar que ela mesma era Cleolind. Manipulando as memórias de Galian, ela o fez esquecer da aparência real da princesa, da rejeição inicial que sofreu e até mesmo de sua própria existência como mãe. Portanto, agora com uma rainha em seus braços, o mais novo autodeclarado Santo havia consolidado o Rainhado de Inys.

Anos depois, quando Kalyba engravidou e deu à luz uma princesa, perdeu muito sangue durante o parto e conseqüentemente o controle sobre a mente de Galian, que, quando se deu conta da mentira, trancou a bruxa no calabouço. Mesmo enfraquecida, ela conseguiu fugir mas acabou deixando a filha para trás, que por conta da influência fortíssima de sterren no momento da concepção, estava fadada a crescer e tomar a aparência idêntica da mãe. E, como observado ao longo dos séculos, não apenas ela, mas todas as rainhas da linhagem Berethnet sempre estiveram destinadas a serem esteticamente uma réplica exata de Kalyba, sem qualquer traço do pai. Se afogando no luto e ódio, Galian destruiu todas as pinturas e

entalhes e registros da bruxa, e então se dirigiu até a floresta do espinheiro, onde havia sido criado, e se enforcou em um dos galhos da árvore morta.

O Impostor também fora enganado por uma impostora.  
(SHANNON, 2019, p. 250)

Em função disso, no momento da trama, Kalyba deseja entregar a Rainha Sabran, sua descendente, para o Inominado como prêmio, em troca da garantia de que irá ocupar o trono de Inys (o que julga como legitimamente dela) ao longo dos anos ainda por vir, numa aliança entre a Virtandade e o Império Dragônico. Infelizmente, Ead e Margret não eram páreas para o poder e sede de vingança da feiticeira, que logo apanhou a espada forjada por suas próprias mãos há pouco mais de um milênio, e desapareceu. Portanto, sob tais circunstâncias, sem a segunda jóia e sem Ascalon, o Rainhado se vê obrigado a abrir os portões para pedir ajuda aos líderes e dragões orientais, o que, afinal, ocasiona no cruzamento dos caminhos das duas protagonistas, Tané e Ead.

De qualquer modo, agora com uma noção bem clara sobre elementos e fatores que compõem o enredo e como cada polo central da narrativa chegou a existir, é interessante observar como Shannon coloca a mulher como estopim de todas as nações. No Leste, a amizade com os dragões marinhos e toda a cultura que se decorreu da aliança se deve à gentileza e bom coração da Donzela da Neve. No Sul, a sociedade secreta de magas e a proteção insone da laranjeira sagrada apenas existem porque Cleolind resolveu dedicar todo o restante de sua vida na solidificação da comunidade. E, por fim, no Oeste, a religião matriz que norteia a arte e a cultura é assentada nas ações impensadas de Kalyba. Independente das motivações ou da bússola moral, basicamente são as mulheres as responsáveis pela fundação e lapidação de cada núcleo social. E, nesse raciocínio, é curioso notar como não há qualquer juízo de valor por parte de Shannon quanto às ações da Donzela da Neve e de Cleolind no que tange a natureza do heroísmo.

Ambas as mulheres realizam atos nobres, mas que discutivelmente são alimentados por tipos diferentes de coragem. A Donzela da Neve é narrada como graciosa e empática, que se apieda pelo pássaro ferido e por conta de sua bondade, é apresentada um trono e a chance de reinar sobre os povos do hemisfério Leste. Cleolind, em contrapartida, é forte e intrépida, e, se não fosse pelo desejo do pai, teria ido atrás do Inominado no exato momento em que o dragão emergiu da lava e rocha. As qualidades centrais encontradas nessas mulheres representam uma dessemelhança: a delicadeza e a audácia, e Shannon atesta que há valor em ambas. Contrariamente ao costume visto em diversas obras de alta fantasia que possuem

alguma personagem feminina em destaque, que é de realçar suas qualidades estereotipicamente masculinas em detrimento às “femininas” para só assim conceder-lhe o título de heroína (HIRST, 2018, p. 40), a autora nesse caso não censura traços pacíficos e doces. O heroísmo em *O Priorado da Laranjeira* é multifacetado e, acima de tudo, é reforçado por Shannon que o ato heróico não é necessariamente respaldado no desembainhar de uma espada. Em contrapartida, naturalmente muda-se o panorama quando se trata de Kalyba, já que a própria Ead se mostra enojada pelo ato incestuoso cometido pela feiticeira e, como a bruxa se caracteriza como uma das principais vilãs da obra adjacentes ao Inominado, é subentendido de forma bastante clara que a autora não absolve Kalyba de seus crimes. De qualquer modo, a profundidade do caráter da feiticeira será estudada com mais detalhes na quarta subseção deste capítulo.

Outrossim, é também interessante notar como as três mulheres representantes de cada polo, a Donzela da Neve, Cleolind e Kalyba, possuem em comum o fato de que foram apagadas da história de algum modo. A Donzela da Neve reinou como primeira Imperatriz de Seikii e é unicamente por causa dela que a união entre humanos e dragões da água perdurou por séculos, mas o tempo não foi gracioso o suficiente para fazer o mínimo, que era preservar o seu nome. Cleolind foi reconhecida e venerada *post-mortem* no Sul, na sociedade fundada por ela própria, mas no restante do mundo inteiro, sua bravura foi esquecida e, desde que o Inominado foi trancado, é retratada como a princesa indefesa cuja história começa e termina no momento em que Galian aparece. E Kalyba, por fim, que forjou a arma mais poderosa já vista até então e foi responsável por todas as complexidades basilares de um Rainhado, acabou postergada como mero fantasma da floresta. Ainda que sua narrativa se passe num universo livre de uma estrutura patriarcal ditando as regras, Shannon critica o apagamento, por vezes deliberado e por vezes não, das mulheres do cânone. Quer que seja uma mulher nobre e destemida, gentil e diligente, ou astuciosa e manipuladora, quer que seus atos e influência sejam pequenos ou grandes, que interfiram no curso de toda uma nação ou representem apenas uma contribuição doméstica, ela será esquecida. Existe a chance de um homem roubar a autoria de seu feito e ficar com a glória, de simplesmente desvanecer de qualquer registro ou de ter o seu nome dissipado, mas inevitavelmente ela será esquecida. Shannon evidencia o volume de proezas e façanhas que nasceram de mulheres nunca reconhecidas e como há provavelmente múltiplos casos similares na história.

Desse modo, o caráter feminista em sua obra já se revela extremamente presente numa dimensão macrocômica, que diz respeito às próprias raízes culturais de cada região. Num sentido mais individual, há pequenos elementos e normas que Shannon integra ao ponto

de vista de cada narrador que auxiliam na sustentação da retórica feminista de modo bastante complexo. Destarte, passando pelos polos centrais um por um novamente, muito do que se passa no hemisfério Leste, especificamente na nação de Seikii, é narrado por Tané Miduchi, uma jovem adulta no último estágio de treinamento para se tornar uma ginete de dragões, e Niclays Roos, o antigo alquimista da Rainha Sabran que foi exilado por não lhe produzir um elixir de vida eterna e passa a maior parte de seus dias submerso na auto-comiseração e no luto pelo seu antigo amor, Jannart utt Zeedur, e pelo fato de que nunca puderam ficar juntos devido à disparidade de títulos. Assim, no início do livro, quando Tané encontra o desconhecido ocidental na praia na véspera de sua rodada de testes finais, pede ajuda para uma velha amiga chamada Susa, que leva o estranho para a casa do próprio Niclays, por se tratar também de um homem do oeste. Nesse momento, a história de Tané e do alquimista se entrelaça de modo complicado: ela se livra da culpa por esconder um estrangeiro e segue com suas provas enquanto o tal indivíduo desconhecido, que mais tarde se apresenta como Triam Sulyard, um inysiano, revela que viajou até o Leste porque está desesperado por ajuda.

Ele e Tryude utt Zeedur, sua esposa em segredo e neta do antigo amante de Niclays, acreditam que na verdade não é o sangue Berethnet que prende o Inominado no Monte Temível, e sim algum outro fator que fora completamente ignorado pelo Oeste. Conforme a trama se desenrola, Tané passa nos testes e atinge a honraria de ginete de dragões, conforme será visto mais detalhadamente na subseção adiante dedicada apenas a ela, e se torna parceira da dragoa Nayimathun das Neves Profundas, ao passo que a existência de Sulyard é descoberta e tanto ele quanto Niclays são apreendidos pela guarda marinha. Utilizando seu prestígio enquanto homem da ciência, o alquimista consegue dobrar o governo seiikines e se livra das acusações, logo indo aconselhar Sulyard a simplesmente confessar e delatar a mulher que o levou até a casa de Niclays. O inysiano afirma que não foi apenas Susa que o ajudou a entrar em Seiki, mas também uma garota que encontrou na praia e possuía uma cicatriz em formato de gancho na bochecha. Portanto, motivado pelo alquimista a contar tudo, Sulyard é sentenciado à morte por invasão e, devido a seu testemunho e depois de uma investigação, Susa segue o mesmo destino e é enforcada sem demora.

Porém, a descrição rústica de Tané não se constitui como suficiente para que seja identificada ou até mesmo condenada, por isso a mais nova ginete de dragões segue livre e sem qualquer conhecimento do que havia se passado. Numa obra do acaso, no entanto, Niclays posteriormente a encontra e a reconhece, e com uma motivação egoísta encobrendo seus olhos e norteando suas ações, tenta subornar Tané. Ainda desesperado pelo elixir da imortalidade, o alquimista acredita que a longevidade dos dragões marítimos orientais possa

conter o segredo para a vida eterna. Por isso, demanda que Tané lhe traga pedaços da escama de sua dragoa, Nayimathun, em até três dias numa determinada praia, com a ameaça de delatá-la para as autoridades. Com a plena noção de que se o testemunho se provar verdadeiro, ela perderá o título de ginete e terminará exilada, mas também sabendo que prefere arrancar um pedaço de sua própria carne antes de roubar de um dragão, Tané entra em desespero e se vê sem saída. Desolada e tomada pela culpa, ela confessa tudo que fez a Nayimathun, esperando uma punição, mas a dragoa, em toda sua sabedoria e compaixão, a perdoa pelo ato irrefletido de esconder um estrangeiro e oferece ajuda. Indo sozinha até o encontro de Niclays no dia e horário marcado para encontrar uma solução, Nayimathun e o próprio alquimista acabam surpreendidos pela maior e mais famosa armada de piratas do Leste: A Frota do Olho de Tigre. Abrangendo cerca de 40.000 pessoas e sendo a única audaciosa o suficiente para desafiar a Guarda Marinha Seiikinesa, a esquadra se ocupa de uma das poucas empreitadas que garante a pena de morte imediata no país: comércio e contrabando de carne de dragão. Governados pela implacável Imperatriz Dourada, eles capturam tanto Nayimathun quanto Niclays e somem no horizonte.

A história de Tané, nesse momento, será vista com mais detalhes em sua própria subseção, pois agora que sua dragoa foi levada, a ginete afunda-se no remorso e autotortura por conta do destino que espera Nayimathun. Imersa na culpa, ela mesma se entrega para o General do Mar, o que acarreta na sua descoberta da execução de Susa. Exilada de bom grado para a Ilha das Penas, onde se localizam os estudiosos e acadêmicos de Seiiki, Tané entra num ciclo de auto-ódio e lamentação que seriamente influenciam sua jornada da heroína.

De qualquer modo, de volta para Niclays, o alquimista agora se encontra sob custódia da Frota de Olho de Tigre e barganha seu próprio conhecimento científico para continuar vivo. A Imperatriz Dourada, líder da enorme esquadra, afirma estar numa missão muito mais importante e eminente do que a simples perseguição de dragões. Deseja encontrar a antiga amoreira na ilha de Komoridu e comer de seu fruto para, assim, tomar em suas mãos o grande poder embalsamado em cada ramo e folha e cumprir seu destino enquanto a maior rainha dos piratas que já pisou na terra. No entanto, declara que todas as fontes que acumulou sobre a árvore ancestral e onde poderia ser sua localização são embasadas em enigmas aparentemente impossíveis. Logo, colocando sob responsabilidade de Niclays o desvendamento do arcano que circunda o paradeiro da árvore, garante que o deixará viver se o alquimista puder encontrá-la e portanto conferir-lhe o que mais almeja. Dessa forma, a caracterização e o percurso da vilã são bastante interessantes, ainda que ela não possua tantas aparições e nem mesmo seu nome verdadeiro seja revelado. Em sua apresentação, no capítulo 33, a Imperatriz

Dourada é descrita como enfeitada, com diversos adornos e jóias decorando seu corpo inteiro. Possui uma cicatriz de queimadura que sobe do ombro direito até um dos olhos e utiliza um pequeno chifre de dragão como ornamento decorativo na cabeça. Mas a característica física mais chamativa é a falta do braço direito e o substituto para este: um exímio modelo da carpintaria que contém até cotovelo e dedos e se mantém seguro no corpo dela por uma alça de couro amarrada no peito e ombro. Diante disso, um dos traços mais notáveis sobre a rainha dos piratas é que, juntamente com outras duas vilãs individualistas também representantes de cada polo central, ela não está alinhada a qualquer ideologia ou líder além de si própria. A Imperatriz Dourada desempenha um papel fundamental no curso do enredo e do modo como os eventos se sucedem, especialmente para Tané, mas acaba ficando de fora do grande embate final das forças do bem contra o mal, visto que seu único norte como antagonista é se tornar mais e mais poderosa.

Tendo isso em vista, é intrigante o modo como Shannon também lida com o arquétipo da *femme fatale* no que tange a Imperatriz Dourada e o mescla com o arquétipo da mulher monstruosa. Numa análise mais aprofundada, Schmidt (2012) define a *femme fatale* como uma mulher linda e sedutora, que utiliza a própria sensualidade e magnetismo natural para manipular outras pessoas (nesse caso, principalmente homens) e conseguir o que deseja, como por exemplo Circe na Odisseia. Popularmente, ela não confia em ninguém, se preocupa unicamente consigo mesma e seu próprio lucro em potencial, e não há como saber quando mente ou quando fala a verdade. Desse modo, Özdiñç considera tal arquétipo como extremamente contraditório, já que há uma fusão de conceitos sobre feminilidade em conflito que dificultam até sua própria definição e muito do que sustenta as características de uma *femme fatale* simplesmente existe para ser apelativo ao olhar masculino. Por exemplo, por um lado, a *femme fatale* é lasciva e confortável com seu próprio corpo e desejos sexuais, e por outro, ao mesmo tempo em que ela intriga e atrai o homem (seu principal objetivo), também o intimida. De acordo com a autora, na culturalidade patriarcal, o apetite sexual é somente despertado no homem quando há uma relação clara de dominação e disparidade (ÖZDİÑÇ, 2020, p. 179), desse modo, se há uma superintendência por parte da mulher nesse quesito, é quase como se fosse um ataque direto à autoestima masculina e à sua própria libido, — nesse caso, pequena em comparação — e por isso a *femme fatale* é usualmente antagonizada, como se o próprio excesso de desejo sexual revelasse uma outra faceta mais obscura sobre seu caráter. Assim, são em tais conceitos que a contradição do arquétipo mora: ela corrompe a feminilidade patriarcal e submissa com sua eroticidade e confiança exacerbadas enquanto simultaneamente preenche o papel de objeto da fantasia masculina de domar ou rejeitar.

Em contrapartida, a mulher monstruosa não desperta contraditoriamente o medo e o desejo, mas apenas o medo, como por exemplo a Medusa da mitologia grega, que não se conforma aos padrões de beleza e seu âmago perverso reflete em seu exterior. Creed (1993) define alguns tipos de mulher monstruosa que encontram-se na mídia (especialmente no cinema), por exemplo a vampira, a mulher como útero monstruoso, a mulher como corpo possuído, etc. No entanto, independente das muitas faces que a mulher monstruosa pode adotar (e, nesse caso, a monstrosidade de Kalyba em particular será também estudada em sua própria subseção), Creed comenta sobre um medo que circunda a população masculina quanto à anatomia feminina: a *vagina dentata*. Citando Campbell, a autora discorre sobre como tal simbologia pode ser encontrada em diversas mitologias primitivas e até em pinturas surrealistas atuais que retratam o órgão genital feminino como dentado. A explicação que a autora fornece para tal imagética, em sua análise já fundamentada na psicanálise, retorna para um conceito freudiano de medo da castração. Ao se deparar com a biologia feminina — ou a falta de um pênis, em termos mais claros —, o menino associa à imagem da vulva como resultado de uma castração, o que desperta o medo nele mesmo de também ser castrado. Logo, ao passo em que a vagina simbolicamente deriva-se da castração, apresenta do mesmo modo a ameaça desta, em sua interioridade podendo ser encontrados dentes, prontos para o ato castrador. Assim, para evitar que a vulva castre o homem antes da relação sexual, é necessário ou docilizar a mulher ou remover os dentes. Tal simbologia naturalmente se respalda no determinismo biológico de que há uma essência intrínseca na diferença entre a genitália feminina e a masculina que sempre guiará a mulher para a monstrosidade, ou seja, ela é um monstro porque é fêmea (CREED, 1993, p. 33). Nessa linha, Shannon mistura as características arquetípicas da *femme fatale* e da mulher monstruosa na idealização da Imperatriz Dourada, e esta chega até a curiosamente deixar implícito que poderia castrar o alquimista Niclays Roos em determinado momento.

— Antes de ser levada como refém por piratas, eu era dona de um bordel em Xonthu. Sei mais sobre as pessoas do que elas sabem sobre si mesmas. Conheço as mulheres. E os homens também, o que eles pensam com a cabeça de cima e com a de baixo. (...)

Niclays engoliu em seco.

— Podemos deixar a cabeça de baixo de fora da conversa. (...)

Apesar da idade, eu ainda sou apegado à minha.

A Imperatriz Dourada caiu na gargalhada ao ouvir aquilo. (SHANNON, 2019, p. 45)

Incorporando o que medo masculino ancestral freudiano, o subtexto que envolve a Imperatriz Dourada não a conceitua como mulher possuidora da vulva dentada que castra porque está em sua natureza enquanto fêmea. Na verdade, a pirata ameaça a castração apenas

porque *pode*, porque a faria rir e porque atuaria como representação adicional de seu poder e crueldade. Nesse raciocínio, é possível observar como há determinados símbolos e mitos que concernem à sexualidade feminina embutidos nos arquétipos tanto da *femme fatale* quanto da mulher monstruosa e, logo, a Imperatriz Dourada desempenha papéis referentes a cada um ao passo que não os respalda diretamente em seu apetite sexual. Ou seja, numa conjuntura até irônica, Shannon outorga-lhe o papel de castradora, usualmente associado a estigmas sexuais de algum modo, mas o faz simplesmente porque a antagonista é perversa, e não porque é fêmea. Portanto, dissolve o olhar beauvoiriano de que a mulher se caracteriza primeiro como mulher e depois como ser humano, visto que retira o sexo da Imperatriz Dourada como pilar na construção da personagem e lhe permite simplesmente existir como vilã. Desse modo, todas as suas ações são sintomáticas da própria malignidade e em nenhum momento conversam com o essencialismo biológico.

Tendo isso em mente, sua impiedade a precede antes mesmo da primeira aparição: há rumores em certos lugares do Leste de que o motivo pelo qual a Imperatriz Dourada enlouqueceu foi porque devorou o coração de um tigre, feito que a aproximaria das características vampíricas apontadas por Creed, juntamente com o desejo pela vida eterna. Fora que a primeira impressão que desperta nos outros é de intimidação, muito por conta de sua enorme cicatriz no rosto e aparência geral ameaçadora, atributos que de início a conectariam exclusivamente ao arquétipo da mulher monstruosa. Contudo, ao invés de liderar sua tripulação apenas pela ponta da espada, a rainha dos piratas também possui um magnetismo natural que faz com que seus seguidores não vejam outro caminho além do da lealdade. Ela acaba não utilizando a própria sensualidade para manipular outros personagens como a *femme fatale* arquetípica, mas faz uso de seu charme mesclado a ameaças e promessas que constantemente dobram os sentidos das pessoas a sua volta. E tal particularidade também se mostra interessante nesse caso quando leva-se em conta de que a pirata tem 59 anos, considerando que por muitas vezes a sedução como estratégia e manipulação é reservada apenas a mulheres extremamente jovens, sendo negada a sensualidade às mais velhas.

A Imperatriz Dourada assegura a Niclays de que compartilhará com ele a imortalidade encumbida no fruto da amoreira caso ele a encontre, ao mesmo tempo em que tranquilamente garante que sua morte seria lenta e dolorosa caso não a encontre. Ela envia à Guarda Marinha Seiikinesa um dos dentes de Nayimathun como prova de que ainda a possui como refém e como moeda de troca para passagem segura pelos mares orientais. Fala num tom macio e doce com o acadêmico lendo as palavras esculpidas na amoreira, quando eventualmente a

localizam, e explica calmamente o porquê de fazer isso enquanto decepa a mão de Niclays depois de perceberem que a árvore está morta. E, antes de esfaqueá-lo no torso, pergunta se prefere que a culpa seja colocada na intérprete da tripulação (Layla Yidagé, a única amiga do alquimista em todo o navio e que o auxiliou na busca pela amoreira) com toda a frieza do mundo, como se a moça não tivesse passado anos trabalhando para ela. Tané em dado momento foge do exílio quando descobre que sua dragoa está viva e parte em busca de vingança, e, enquanto mantém sua lâmina contra o pescoço da Imperatriz Dourada, a pirata a manipula para que a deixe viver ao mesmo tempo em que zomba de Nayimathun. Assim, Shannon trabalha com a antagonista de forma que subverta, mesmo em suas poucas aparições, normas tradicionais de dois arquétipos costumeiros da fantasia, a *femme fatale* e a mulher monstruosa, visto que a Imperatriz Dourada incorpora traços de ambos ao mesmo tempo em que não se apega a caracterizações misóginas que justificariam seu papel como vilã.

Nessa linha, além da rainha dos piratas, há também outras duas antagonistas que também não se alinham diretamente ao Inominado: Lady Igrain Crest, Duquesa da Justiça no Rainhado de Inys e regente suprema durante os anos de minoridade da Rainha Sabran, se revela a pessoa por trás do complô contra a própria rainha, por julgá-la inapropriada para a monarquia; e a própria Prioresa do Priorado da Laranjeira, Mita Yedanya, a qual acredita que o dever propriamente dito da comunidade é a defesa dos interesses e cultura apenas do Sul contra criaturas dragônicas, e não do mundo num panorama geral. A Prioresa tenta obter a jóia conectada a Ead à força para atingir tal objetivo e, em dado momento, também revela que na verdade o assassinato da maga supostamente conduzido por Kalyba que levou a sua proscricção não havia sido realizado pela bruxa, e sim por ela própria, para silenciar membros a favor da expansão da asa protetora do Priorado e ascender ao poder. Apesar da Lady Crest incorporar alguns conceitos misóginos contra a Rainha Sabran e a forçar ao casamento e a Prioresa Yedanya representar o perigo das fronteiras fechadas e o preconceito, as duas antagonistas aparecem ainda menos do que a Imperatriz Dourada e, por isso, acabam não possuindo tanta profundidade arquetípica. Entretanto, é interessante como Shannon, além de construir cada polo central de sua obra em cima de feitos e personagens femininas, também coloca uma vilã um pouco menor em cada uma das localizações centrais, que não possui conexão alguma com o inimigo principal e seguem estritamente suas próprias filosofias e ambições pessoais.

Desse modo, no ponto Sul, o que chama atenção do ponto de vista feminista não é a caracterização da antagonista local, e sim a estrutura social na qual o Priorado se escora. Na

terra natal de Ead e onde moram as magas descendentes da sabedoria de Cleolind, são as mulheres que possuem as vantagens socio-políticas e as únicas que podem obter titulação. Em ordem de poder, as personagens do Sul detêm a possibilidade de adquirirem os títulos de: Postulante, usualmente concedido aos dez anos de idade, quando começam a aprender os costumes e história do Priorado e a lutar, até que atinjam a idade e a honra de comer o fruto e utilizar a siden; Noviça, que se obtém quando a Prioresa julga a mulher digna de comer o fruto e, então, permite que inicie o seu treinamento como defensora do Priorado; Donzela Vermelha, quando uma noviça mata o primeiro wyrm, possui o direito de tingir sua capa de vermelho e se torna uma guerreira de estágio mais avançado. Os requisitos, contudo, mudaram ao longo dos anos e, no momento em que a trama ocorre, é necessário fazer mais do que matar um wyrm para obter o título de Donzela Vermelha, deve-se também performar alguma tarefa de extrema importância para a Prioresa; Guardiã da Tumba, também concedido particularmente pela Prioresa, para a mulher que deverá cuidar e proteger os restos mortais de Cleolind Onjenyu e todas as relíquias que algum dia lhe pertenceram, além de ritualmente rezar e acender 120 velas toda noite em homenagem às 120 vítimas do Inominado antes de Cleolind o encarcerar; Munguna, referente a herdeira presumida da Prioresa e que aprende diretamente com ela para um dia adotar o título; e por fim, a própria Prioresa, que incumbe à mulher a responsabilidade de liderança do Priorado e a eleva ao nível mais alto de proximidade espiritual com Cleolind, a Mãe, e perde o título apenas quando a morte decide levá-la.

Os homens, por outro lado, se ocupam com tarefas domésticas e a forja de armas, além da criação das crianças, já que o Priorado não se configura como uma sociedade monogâmica e todos os bebês são educados de maneira coletiva. Naturalmente, os homens que desejarem desempenhar alguma outra função possuem a liberdade para fazê-lo, como Chassar uq-Ispad, que atua como embaixador do reino de Ersyr e é a principal figura paterna de Ead. Com isso em mente, é relevante pontuar que mesmo numa disposição social que poderia lembrar uma estrutura matriarcal e possivelmente excludente, ainda há um respeito muito grande por parte de Shannon quanto a seus personagens masculinos. Ao invés de simplesmente inverter as normas e empurrar os homens para a base de uma pirâmide social ainda fundamentada em essencialismo biológico, a autora promove uma comunidade onde mulheres lideram e protegem enquanto homens atuam como sustentação para que as engrenagens de tal sociedade possam funcionar. Esse modelo, portanto, representa um dos motivos pelos quais *O Priorado da Laranjeira* é considerado tão vanguardista no meio e uma fantasia precisamente feminista. No único polo que poderia apresentar indícios de estruturas e

padrões sociais detrimenais a qualquer sexo, visto que no Leste e Oeste não há qualquer vislumbre disso, é na verdade promovido o sentimento de coletividade e auxílio mútuo ontologicamente comunista (no sentido de companheirismo e troca bilateral, sem a presença de qualquer moeda) entre mulheres e homens. Assim, ainda que a fundamentação religiosa do Priorado primariamente centralize as mulheres, os homens não se caracterizam imediatamente como sub humanos ou sofrem qualquer tipo de violência ou discriminação sexual, e todas as funções que desempenham na comunidade são profundamente estimadas.

Assim, partindo para o lado Oeste, há um certo subtexto ligado a uma misoginia essencialista que Shannon trabalha quase que exclusivamente na construção da personagem Sabran e o seu fardo, mas o restante das normas sociais que a circundam também seguem o modelo de neutralidade quanto a papéis de gênero. Uma das tradições mais notáveis de se analisar, portanto, é a cerimônia do matrimônio. No capítulo 22, é descrito como foi realizada a solenidade do casamento entre a própria Rainha Sabran e o Alto Príncipe Aubrecht Lievelyn II de Mentendon (uma das nações mais fortes da Virtandade), com quem ela se casava para finalmente dar à luz a próxima rainha que supostamente manteria o Inominado preso ao Monte Temível. Destarte, a monarca é conduzida até o altar do santuário por uma de suas melhores amigas: Roslain Crest, Dama Primeira da Alcova da Rainha de Inys e primeira na linha de sucessão do Ducado da Justiça, enquanto o Alto Príncipe é conduzido por sua irmã mais velha Ermuna. A autenticação do casamento, desse modo, é pronunciada por um Arquissantário que assenta a santidade do matrimônio na união entre Galian Berethnet e Cleolind Onjenyu e, depois que a capela como um todo reza para a figura do Santo e da Donzela, inicia a cerimônia de consagração:

O Arquissantário acenou para Lievelyn. O Alto Príncipe tirou a luva da mão esquerda e a estendeu.

— Sabran IX, da casa Berethnet, Rainha de Inys, seu noivo lhe estende a mão do companheirismo. Aceita ser sua fiel companheira deste dia até o fim dos dias?

(...) — Amigo — disse ela. — Eu aceito. (...) Aubrecht Lievelyn, eu agora o tenho como meu companheiro.

Ela pôs o anel no dedo indicador dele. Era feito de ouro, o metal reservado aos monarcas.

— Meu amigo, com quem dividirei o leito, meu parceiro constante em todas as coisas. (...) Eu prometo amá-lo com toda minha alma, defendê-lo com minha espada e não ceder meu favorecimento a mais ninguém. Este é o voto que lhe faço. (SHANNON, 2019, p. 314)

Os votos do Alto Príncipe, assim, são bastante parecidos aos de Sabran, com a diferença na mudança do pronome. Sendo assim, a proclama de fato sela o caráter feminista da solenidade:

— Eu pronuncio que essas duas almas estão unidas no estado sagrado do companheirismo aos olhos do Santo e, através dele, de toda a Virtandade. (SHANNON, 2019, p. 315)

A partir da estruturação dos votos de casamento (no caso da obra, tecnicamente, “companheirismo”) e o modo como este é selado, é possível observar como não há linguagem generificada ou até alguma menção a papéis de gênero de qualquer forma, ambos os participantes do ato matrimonial sendo tratados em pé de igualdade. E, nessa linha, é também significativo notar o cuidado por parte do tradutor Alexandre Boide, que cuidou da tradução de *O Priorado da Laranjeira* e da obra prequela desta, *Um Dia de Céu Noturno*, que se atenta a manter o caráter neutro na cerimônia de casamento. Isso porque é sabido que na língua inglesa, sem a gama de substantivos e adjetivos que flexionam para gênero como há no idioma português, fica indiscutivelmente mais fácil promover um discurso equânime nesse sentido. É claro, por vezes há encruzilhadas impossíveis de se evitar, tanto que Boide utiliza os substantivos “amigo”, “amiga”, “companheiro” e “companheira”, ao passo que no livro original, as expressões utilizadas por Shannon foram “*friend*” e “*companion*”, que no caso não denotam gênero. De qualquer modo, é necessário ressaltar e prestigiar o esforço por parte do tradutor em se manter fiel às intenções originais da autora, tanto que quando ela escreve “*my friend, my bedfellow, my constant partner in all things*”, Boide reconstrói a frase e emprega a expressão “com quem dividirei o leito” para substituir o substantivo “*bedfellow*” e, portanto, conservar o caráter livre de papéis de gênero incumbido na cena. Outrossim, além das estratégias tradutórias, que se configuram como particularidade da edição brasileira do livro, tal neutralidade também abre margem para a possibilidade de casamentos que não compreendam apenas o homem e a mulher.

Desse modo, não há terreno fértil para qualquer heteronormatividade que fundamente a exclusão de casais homoafetivos. Pelo contrário, o próprio Arquissantário proclama o mais novo casal como duas almas em união sagrada, e não como “marido e mulher”. Por conseguinte, tal norma cerimonial não só renega papéis de gênero tradicionais, sob os quais é esperado que haja um voto de submissão por parte da mulher e a coloca como posse do marido, mas também garante que não exista apenas a validação exclusiva de cônjuges heterossexuais e permite que quaisquer tipos de consortes possam se casar. Assim, o caráter feminista se mostra especialmente presente na tradição, e na cena em questão, pela dissolução do costume heteronormativo e detrimental à mulher na institucionalidade milenar do casamento, na qual (principalmente em cerimônias associadas também à determinada religiosidade) é até esperado por vezes que a noiva abertamente afirme se conformar ao noivo

como autoridade e aceitar um papel subserviente enquanto esposa. Logo, no que tange tais enredos de subversão, Funck teoriza:

Explicitamente feministas ao atacarem não apenas o capitalismo, mas, principalmente, o caráter patriarcal da sociedade, tais narrativas negam a validade dos discursos e instituições hegemônicas ao mesmo tempo em que promovem uma redistribuição e reconceituação de poder. (FUNCK, 2016, p. 123)

Em suma, há diversos elementos, tanto num sentido macro e micro, que permeiam a narrativa de Shannon e criam um ambiente no qual as mulheres possuem o espaço e a segurança para florescer. Sem a constante obrigação de se ater a diretrizes patriarcais clássicas da fantasia, como visto no capítulo três, a autora promove uma retórica que assegura a humanidade de suas personagens femininas e permite que elas vivam sem os contornos da misoginia, subvertendo arquétipos, sendo gentis, corajosas, heróicas, inteligentes, perversas, maternais, hipócritas, etc. E num meio literário com um histórico tão violento para mulheres, é essencial que haja mundos onde o patriarcado não detém poder, para que leitoras de qualquer faixa etária possam se ver na obra de um modo que não seja inerentemente degradante por conta de seu sexo. Para que também possam contemplar o que poderia ser, sonhar com um universo livre da opressão, medir suas próprias almas a partir da régua delimitada por heroínas tão humanas quanto elas. “Eu quero torcer para personagens femininas que superam o sexismo, mas eu também quero ver personagens femininas que apenas não precisam lidar com sexismo. Eu quero construir e idealizar esse mundo.” (SHANNON, 2019)<sup>45</sup>.

Portanto, nas seguintes subseções, serão analisados aspectos individuais de quatro personagens centrais da trama e como Shannon trabalha com cada uma.

#### 4.1. Eadaz du Zāra uq-Nāra

Ead, logo de início, pode ser identificada como alinhada ao arquétipo do cavaleiro/herói, como Bernárdez teoriza, e na verdade possui uma jornada do herói que remete bastante aos moldes clássicos campbellianos. Uma das ocorrências que exemplifica tal arco e que Bernárdez cita é a provação que Ead enfrenta por Kalyba — aqui se colocando como o obstáculo tentador na jornada do herói — na floresta *Pérgola da Eternidade*. Como preço pelo seu conhecimento a respeito dos pólos da magia, a feiticeira pede a Ead que lhe dê um beijo, o que a maga consente. Intoxicada pelo aroma metálico da pele de Kalyba, a

<sup>45</sup> No original: I want to root for female characters who rise above sexism, but I also want to see female characters who never have to deal with sexism at all. I want to build and envision that world. (SHANNON, 2019).

heroína por um breve momento confessa sentir-se tentada: “Ead felt something in her blood—something vital—sing in answer to that scent.” (SHANNON, 2019, p. xx), mas logo recupera os sentidos, aproximando-se com cautela e beijando o rosto de Kalyba, ao mesmo tempo em que espinhosamente engole a culpa e vergonha pelo ato. Desse modo, ao final da conversa, quando a maga já se encontra propriamente ciente dos artifícios de siden e sterren, questiona a feiticeira sobre sua motivação para passar tantos meses atormentando os sonhos da Rainha de Inys, ao que Kalyba responde que apenas revelará se Ead aceitar fazer sexo com ela.

— A Rainha Sabran sonhava com esta *Pérgola da Eternidade* — disse Ead. — Quando eu era sua dama de companhia, ela me contou isso. Só você pode gerar sonhos. Foi você que os mandou para ela?

— Esse conhecimento tem um preço mais alto — disse Kalyba. Depois de dizer aquilo, a bruxa deslizou para longe da pedra. Mais uma vez nua, ela se deitou de lado, e o chão sob ela se transformou em um leito de flores. Tinham cheiro de creme e mel.

— Venha até mim. — Ela passou a mão por cima das pétalas. — Venha se deitar comigo em minha *Pérgola*, e eu te contarei sobre sonhos. (SHANNON, 2019, p. 89)

Porém, Ead recusa por seu coração já pertencer a Sabran, simbolicamente “passando” no teste da sedutora arquetípica. Afirmando admirar a lealdade, Kalyba aceita a rejeição, pedindo pelo fruto da laranjeira como preço ao invés disso. Assim, tendo em vista a recusa de Ead e a resistência ao chamado da mulher tentadora, Bernárdez considera Ead como possuidora de traços heróicos clássicos. Sendo assim, analisando sua jornada em detalhes, é importante antes de mais nada levar em conta os postulados campbellianos sobre cada etapa. O autor caracteriza o “chamado para a aventura”, o primeiro passo, como o momento em que “o indivíduo é atraído para uma relação com forças que ainda não são corretamente entendidas.” (2004, p. 46)<sup>46</sup>, e pode-se considerar que tal conjuntura se dá para Ead quando é requisitada para partir para a corte inysiana proteger e cuidar da rainha, caso a lenda do sangue Berethnet realmente se mostre verdadeira. E, nesse mesmo viés, a “recusa ao chamado da maga” (a segunda etapa) se dá de maneira mais simbólica do que Campbell define, que considera o ato de negação como a expressão clara por parte do herói de que sente-se ainda preso ao seu próprio mundo e costumes, e por isso inicialmente esquiva-se do chamado (2004, p. 54). Nesse sentido, como a protagonista não pode declinar um serviço de que a Prioresa lhe incumbiu pessoalmente, Ead demonstra sua relutância quanto à tarefa por meio de seu comportamento durante seus primeiros anos em Inys, que é distante das outras

<sup>46</sup> No original: “(...) the individual is drawn into a relationship with forces that are not rightly understood.” (CAMPBELL, 2004, p. 46).

peessoas e particularmente individualista. Naturalmente, desdenha em segredo da fé na religião articulada pelo Impostor e também não faz qualquer esforço para de fato assimilar a cultura e os costumes, fazendo basicamente apenas dois amigos em seus oito anos de atividade. Fora o fato de que, no início da narrativa, possui uma opinião majoritariamente negativa quanto à Rainha Sabran, a julgando como o retrato perfeito da monarquia assentada em mentiras, privilegiada e mesquinha. Logo, o terceiro passo, “o encontro com o mentor”, segundo Campbell, é “com uma figura protetora (...) que fornece ao aventureiro amuletos contra as forças dragônicas que ele está prestes a enfrentar.” (2004, p. 63)<sup>47</sup>, e na jornada de Ead, representa o auxílio que recebe de Chassar uq-Ispad, um dos homens mais importantes do Priorado e com quem ela possui contato desde criança. Chassar é quem a recomenda na corte de Inys e facilita que a sua caminhada entre os inysianos não seja tão laboriosa, enviando-lhe cartas com frequência para que não fique completamente alienada de sua terra natal e agindo como figura paterna, constantemente fornecendo apoio e a ajudando a fugir quando necessário.

O quarto passo, sendo assim, é a “travessia do primeiro limiar”. Campbell classifica tal etapa como o cruzamento da fronteira entre o universo comum ao herói e o caminho que deve tomar (2004, p. 70). Para Ead, pode-se argumentar que tal travessia se dá quando ela de fato é integrada e aceita na corte inysiana, pois representa um ponto sem volta, ou no capítulo 22, no momento em que é promovida a Dama da Alcova, ou seja, parte do círculo interno da Rainha. Aqui, Sabran a eleva a uma de suas acompanhantes íntimas e lhe dá um beijo na bochecha, o que também ocasiona o início do amor entre as personagens, que no caso seria também outro ponto sem retorno. Na sequência, o quinto passo, “o ventre da baleia”, ocorre quando o herói se depara com o primeiro perigo real e passa por algum tipo de transformação (CAMPBELL, 2004, p. 85), e que apesar de tecnicamente poder ser aplicado para a primeira instância na qual Ead mata um dos assassinos enviados atrás de Sabran, talvez seja mais apropriado considerar como ventre da baleia o momento em que a maga bane Fýredel do castelo e salva a rainha. No capítulo nove, o Altaneiro do Oeste aparece no Palácio de Ascalon para avisar Sabran que deve logo escolher o seu lado, pois o Inominado em breve despertará e há chances de lhe poupar caso ofereça sua lealdade. Crente de que o Santo de sua falsa religião a protegeria, Sabran o enfrenta e manda-o embora, bravamente declarando que o Rainhado de Inys jamais se curvaria ao Império Dragônico, o que naturalmente enfurece

---

<sup>47</sup> No original: “(...) is with a protective figure (...) who provides the adventurer with amulets against the dragon forces he is about to pass.” (CAMPBELL, 2004, p. 63).

Fýredel, que a ataca no exato momento em que Ead consegue protegê-la ao conjurar um escudo em sua volta para o fogo do dragão.

Fýredel empinou sobre as patas traseiras e abriu as asas. Diante daquele colosso, a Rainha de Inys era menor que um fantóchio. Mesmo assim, ela não fraquejou.

Teria de ser uma égide eólica. Essas égides consumiam uma boa dose de siden, e Ead tinha muito pouco — mas talvez, se empreendesse um último esforço, poderia usá-la em benefício de Sabran

Ela elevou as mãos na direção da Torre Alabastrina, lançou sua siden e a torceu como uma trança em torno da Rainha de Inys.

Quando Fýredel soprou seu fogo, Ead também libertou seu poder havia muito adormecido. A chama alcançou a estrutura da pedra antiga. Sabran desapareceu em meio à luz e à fumaça. (...) Ela sentia a tensão das tranças de proteção ao redor da rainha, e o fogo lutando pela dominância, e a dor que percorria seu corpo à medida que a égide consumia sua siden. O suor encharcava seu corpete. O braço tremia em um esforço para manter a mão projetada para frente.

Quando Fýredel fechou a mandíbula, tudo ficou em silêncio. Uma fumaça preta emanava da torre, e foi se dissipando lentamente. Ead ficou à espera, com o coração apertado no peito, até ver o vulto em meio aos vapores deixados pelo fogo.

Sabran Berethnet estava intacta. (SHANNON, 2019, p. 156)

É o primeiro momento em que Ead utiliza sua magia contra uma criatura dragônica na obra, provando para si mesma que é capaz de enfrentar até mesmo um Altaneiro do Oeste, o maior dos tipos de dragões depois do Inominado, portanto a experiência acaba lhe ensinando muito sobre sua própria coragem. “A estrada de provas”, seguindo, representa a série de testes pela qual o herói passa e que testará seu caráter e força (CAMPBELL, 2004, p. 89), e a jornada de Ead está recheada de provas do início ao fim. Ela cumpre seu dever e obedece aos desejos da Prioresa; salva Sabran de assassinos noturnos e de Fýredel; mantém sua fé em Cleolind, a Mãe, apesar de estar rodeada pelos que ela considera hereges; luta contra seus sentimentos que crescem pela rainha ao mesmo tempo em que permanece focada em seu objetivo; a salva mais uma vez durante o atentado que ocorre no capítulo 26 contra a vida da monarca e de seu mais novo marido (que acaba assassinado), e a conforta durante o período de luto; cavalga por seis dias e pega carona num navio para chegar ao Priorado quando é condenada e acusada em Inys de bruxaria no meio da noite, forçada a abandonar a mulher que ama em meio ao luto e à intriga política; visita Kalyba sozinha quando não há resposta no Priorado para todos os enigmas; foge de sua própria comunidade quando a Prioresa também se revela corrupta; dissolve o complô contra Sabran com o auxílio de seus dois amigos, Loth e Margret; viaja novamente para recuperar a espada Ascalon; protege Margret da magia de Kalyba, ainda que perca a espada; se mostra possuidora de uma mente aberta o suficiente

para considerar pedir ajuda ao Leste e aos dragões marítimos; crava Ascalon nas escamas do Inominado quando todos os líderes se reúnem no abismo para a batalha final; aceita o papel de Prioresa antes do fim e concorda com os termos de Sabran: ela irá revelar a verdade sobre Galian e Cleolind e reinar por mais dez anos até que o povo se acostume com a nova norma, e depois partirá para o encontro de Ead e elas ficarão juntas. Logo, seu heroísmo é testado em diversas ocasiões e por meio de variadas formas, tanto no âmbito do tradicionalismo masculino no que concerne à imagética do bravo herói, quanto nas competências histórica e culturalmente femininas da heroína sensível.

Assim, o sétimo passo se configura como o “encontro com a Deusa” (CAMPBELL, 2004, p. 101), caracterizado pela reunião por parte do herói com alguma figura feminina que o guiará de algum modo, e com frequência representa sua própria *anima*. À vista disso, é interessante nessa discussão comentar sobre as considerações de Campbell a respeito da eventualidade de, na jornada arquetípica, o protagonismo estar centrado numa heroína, ao invés de num herói.

E quando o aventureiro, nesse contexto, não é um rapaz e sim uma moça, é ela que, por meio de suas qualidades, sua beleza ou seu anseio, se revela apropriada para tornar-se a consorte de algum imortal. Então, o marido celestial descende e a conduz para sua cama — quer ela consinta ou não. E se ela o tiver evitado, as vendas caem de seus olhos; se ela o tiver procurado, seu desejo é satisfeito. (CAMPBELL, 2004, p. 110)<sup>48</sup>

Além do dismantelamento do consentimento da heroína nesse quesito, que denota uma obrigatoriedade ontológica de deitar-se com o “marido celestial” e se configura por essência como problemático, é possível notar a heteronormatividade norteadora e aparentemente indispensável desse sétimo passo em questão. Retorna-se, nessa reflexão, ao conceito também discutido por Frankel a respeito do papel do *animus* arquetípico na subjetividade da heroína, como entidade catalisadora do desenvolvimento da coragem/racionalidade na mulher. Nesse panorama, apesar de destacar algumas vezes ao longo da obra que a dualidade *anima/animus* pode ser positiva em determinadas histórias, especialmente em relações de parceria e força mútua, Frankel também disserta sobre a possível perda de identidade da heroína na disparidade de poder com seu *animus* (2010, p. 195), especialmente quando há compulsoriedade nessa integração do lado masculino. Cria-se, portanto, uma norma paradoxal, na qual, teoricamente, a mulher atinge a subjetividade

---

<sup>48</sup> No original: “And when the adventurer, in this context, is not a youth but a maid, she is the one who, by her qualities, her beauty, or her yearning, is fit to become the consort of an immortal. Then the heavenly husband descends to her and conducts her to his bed—whether she will or no. And if she has shunned him, the scales fall from her eyes; if she has sought him, her desire finds its peace.” (CAMPBELL, 2004, p. 110).

através da internalização e aceitação da figura celestial masculina, ao mesmo tempo em que no sacrifício do arbítrio e controle, o senso de si da heroína acaba perdido em detrimento ao *animus* que, na mitologia, afinal lhe nega a emancipação. Por isso, Frankel defende que, na construção de uma tradição mitológica feminista, em que de fato o *self* da heroína não esteja necessariamente vinculado a incorporação de qualquer idiosincrasia culturalmente masculina, é necessário o desmanche da própria noção que dita a soberania do *animus*.

“Esse *animus* deve ser despedaçado parte por parte para permitir que a heroína se reconstitua enquanto mulher, sem sua prévia dependência no lado masculino. Assim, ela aprende a existir sozinha” (FRANKEL, 2004, p. 253)<sup>49</sup>. Desse modo, o relacionamento de Ead e Sabran se revela também como, em alinhamento às considerações de Frankel, particularmente feminista, na medida em que a rainha é posicionada na narrativa como a “Deusa” que — nesse caso — a heroína encontra, e sem qualquer contato com uma figura masculina hipotética da teoria campbelliana, desperta na maga sentimentos de coragem e racionalidade de forma que não haja objetificação de nenhuma parte. Ou seja, no senso de si e na compreensão da subjetividade própria de ambas, não há *animus*. Ead e Sabran estimulam uma na outra a sensibilidade/valentia/racionalidade de modo autossuficiente do androcentrismo mitológico e sem distinção estereotipificada que possa remeter a papéis de gênero. Sendo assim, ao mesmo tempo em que Sabran abre os olhos de Ead para perspectivas antes por ela ignoradas a respeito da Virtandade (em sua maior parte, alicerçadas no próprio preconceito da maga com o povo inysiano), Ead também convence Sabran a pensar na crença oriental com mais compaixão, no fim a conduzindo ao desvencilhamento dos antigos dogmas a respeito dos dragões marítimos.

Tal relação, nesse sentido, também remonta às considerações de Funck a respeito de formas de relacionamento descentralizadas do homem, as quais ela pondera com base especialmente na pensadora Adrienne Rich, e portanto podem implicar num “espaço metafórico para a rejeição de práticas hegemônicas, como o contrato nuclear patriarcal” (2016, p. 161). Além disso, levando em conta a jornada arquetípica heróica de Ead, o modo pelo qual Shannon localiza Sabran diegeticamente como a Deusa alegórica que auxilia a protagonista na cristalização do *self*, também conversa com os conceitos de rejeição do heterossexismo de Bonnie Zimmerman (1985, p. 202). Chamando a atenção de feministas contemporâneas a ela, a autora analisa como, conforme o estudo da mulher na literatura

---

<sup>49</sup> No original: “This animus must be torn apart piece by piece in order to let the heroine reconstitute herself as female, without her earlier dependence on the masculine side. Thus she learns to stand alone.” (FRANKEL, 2004, p. 253).

avançava, a crítica literária lésbica continuava a ser ignorada, a própria existência da mulher lésbica sendo constantemente questionada ou estigmatizada na tradição Ocidental, especialmente como se fosse inerentemente monstruosa. Nesse sentido, Zimmerman prestigia a existência da literatura subversiva feminista (1985, p. 2017) — mais detalhadamente estudada no capítulo anterior — particularmente atrelada à teoria ginocrítica, de recuperação e releituras dos clássicos, e impele as autoras lésbicas a trabalho parecido (nessa perspectiva, é interessante realizar uma breve adição a respeito de como, ainda que no século seguinte, de fato houve uma onda bastante significativa de obras de fantasia especialmente voltadas à subversão de antigos mitos e lendas, particularmente do ponto de vista da crítica literária lésbica: por exemplo *The Winter Duke* [O Duque do Inverno] de Claire Eliza Bartlett, publicado em 2020, que repensa a história de Odette em *O Lago dos Cisnes*; e *The Dark Tide* [A Maré Sombria], de Alicia Jasinska, também publicado em 2020, oferece uma outra versão ao conto *A Bela e a Fera*).

Em todo caso, Bernárdez pontua também outro aspecto que caracteriza o relacionamento de Ead e Sabran e similarmente auxilia a fundamentar o processo promovido por Shannon de desfoque das restrições dos papéis de gênero na fantasia, que é o retrato e desenvolvimento do romance de maneira gradual e espontânea. “A sua (Sabran) história de amor com Ead é apresentada como consequência natural da proximidade, honestidade e confiança mútuas entre elas, ao invés de como recompensa justa para o heroísmo de Ead.” (BERNÁRDEZ, 2020, p. 98)<sup>50</sup>. Tal desfoque da tradição restritiva do masculino e feminino na alta fantasia e, em especial, representação bastante positiva de um relacionamento romântico e sexual entre duas mulheres na mistura de incumbências e papéis, como Betz conjectura em *The Lesbian Fantastic* (2011) — a partir de uma análise da personagem Xena do seriado *Xena: A Princesa Guerreira* —, “altera a perspectiva do espectador sobre a ideia de que se uma mulher age como um homem, deve se tornar um homem” (BETZ, 2011, p. 114)<sup>51</sup>. Desse modo, retornando à conclusão de Bernárdez, atinge-se a naturalização do amor sáfico além da estigmatização e, como Betz teoriza de modo ainda mais avançado, a existência da heroína lésbica (principalmente uma heroína lésbica e negra como Ead) chega até a questionar os atributos e pôr em prova o que de fato seria o heroísmo, abrindo margem para que na clássica jornada do herói, inclua-se outras facetas do que poderia caracterizar a subjetividade, como Shannon o faz através da eliminação do *animus*.

<sup>50</sup> No original: “Her love story with Ead is painted as the natural consequence of their closeness and mutual honesty and trust, rather than as the fair reward for Ead’s heroics.” (BERNÁRDEZ, 2020, p. 98).

<sup>51</sup> No original: “(...) alters the viewer’s perspective on the idea that if a woman acts like a man, she must become a man.” (BETZ, 2011, p. 114).

— Você se lembra da primeira caminhada que fizemos juntas? Quando me contou sobre o gaio-do-amor, que reconhece o canto do parceiro mesmo depois de passarem muito tempo separados? — murmurou Ead. — Meu coração conhece o seu canto, e o seu conhece o meu. Eu sempre vou voltar para você. (SHANNON, 2019, p. 275).

Portanto, dando continuidade a partir de tais reflexões, o oitavo passo na jornada campbelliana seria o chamado “mulher como tentação”, basicamente concentrado na provação por parte do herói que consegue resistir ao encanto e provocação da sedutora arquetípica, objetivando unicamente levar ruína ao caráter imaculado do protagonista (CAMPBELL, 2004, p. 113), que como visto no início desta subseção, é representado na obra como o encontro que Ead teve com Kalyba, no qual foi lhe testada a lealdade por Sabran.

A nona etapa, sendo assim, é a “sintonia com o pai”, simbolizando o embate do herói com alguma figura, ideia, divindade ou qualquer entidade que representa o poder (por vezes opressivo), e que, na conquista, passa ao protagonista (CAMPBELL, 2004, p. 126). Nesse contexto, esta figura paterna se desdobra de forma mais abstrata na jornada de Ead, sendo possível argumentar que o poder supremo estaria representado justamente como o conhecimento que Kalyba lhe proporciona. Uma vez “derrotado” — nesse caso, adquirido —, Ead se mostra como também detentora de tal força e, conseqüentemente, mais completa enquanto indivíduo. Dessarte, o décimo passo é a “Apoteose”: a elevação do herói a um status mais avançado e, com frequência, celestial, após se provar digno depois de tantos testes e desafios (CAMPBELL, 2004, p. 153). Logo, apesar de não atingir a divindade propriamente dita, Ead chega a ser presenteada com uma elevação em sua posição sócio-cultural no Priorado, quando recebe o título de Donzela Vermelha no capítulo 6 do segundo volume, e em decorrência do retorno e ascensão, também é autorizada a comer novamente o fruto mágico da laranjeira, renovando os poderes de siden para enfrentar o Inominado ao final da obra. A décima primeira etapa (e no caso de Ead, última), por fim, seria “a grande conquista”: que seria a real consecução dos objetivos que motivaram o herói a partir para a jornada em primeiro lugar, geralmente também implicando numa possível recompensa ou talismã para a viagem de retorno (CAMPBELL, 2004, p. 162). Nesse sentido, é com certa obviedade que pode-se concluir que o encadeamento dos objetivos de Ead se concentram na grande derrota do Inominado, que ocorre no capítulo 34 do segundo volume com auxílio em particular de Tané e Nayimathun.

É interessante notar, nesta análise da jornada campbelliana extremamente tradicional outorgada sobre Ead, que o terceiro grande bloco de passos que formam a seção “retorno” (que seriam: “recusa do retorno”, “voo mágico”, “resgate interior”, “travessia do limiar”,

“senhor de dois mundos” e, por fim, “liberdade para viver”) acabam não se fazendo presentes. Pode-se teorizar, nessa conjuntura, que o encerramento propriamente dito da jornada, referente a todas as etapas idealizadas por Campbell, não existe pelo simples fato de que a história de Ead não chegou ao fim, dado que uma outra obra sequencial a *O Priorado da Laranjeira* está planejada para ser publicada num futuro próximo. Por outro lado, é possível também argumentar que a jornada de Ead se encerra com a derrota do Inominado pois sua passagem pelas décimas primeiras etapas do arco já foi o suficiente para lhe proporcionar a obtenção da maturidade necessária para a plena subjetividade. Logo, a luta pela glória e felicidade pós “grande conquista” e o desejo de recusar o retorno à rotina são aplacados pela responsabilidade desmedida que Ead sabe que a espera no Priorado. Desse modo, ainda que anseie por ficar com a Rainha de Inys e enfim presenciar as maravilhas da amizade recente entre os hemisférios, a heroína resignadamente retorna à sua terra natal para assumir o posto de Prioresa e guiar suas irmãs pelo período incerto que as esperam. Contudo, antes de partir, Ead promete voltar em dez anos para encontrar Sabran e a levar para a Lagoa Láctea, a terra mítica dos amantes.

Tendo isso em vista, portanto, observa-se como Ead representa traços heróicos tradicionalmente masculinos e femininos ao passo que, ao mesmo tempo em que bravamente protege a Rainha Sabran do maior Altaneiro do Oeste existente como a cavaleira galante arquetípica, é a única com sensibilidade o suficiente para confortá-la de modo bem sucedido quando a monarca perde sua bebê e a capacidade de engravidar. E não apenas isso, mas o heroísmo de Ead, especificamente no que concerne seu relacionamento com Sabran, se mostra também subversivo na medida em que a maga “salva” a rainha da heteronormatividade. Primeiro amiga e depois amante, Ead se prova como a maior agente catalisadora da reconstrução da autoestima de sua parceira, quando toda a corte inysiana a considera mera ferramenta agora inutilizável. Processo que, pensando no heroísmo além dos moldes tradicionais, também leva o heróico para uma dimensão mais privada e íntima, o que conversa do mesmo modo com as heroínas clássicas, mestres na arte da palavra, como visto no capítulo anterior. Desse modo, Ead é tanto Aquiles quanto Penélope, e apesar de sua série de defeitos — como a teimosia ou intolerância com outros que não compartilham sua crença — há muito na caminhada da maga que constantemente testa seus limites físicos e emocionais, e a cada prova, a heroína se mostra digna do título. E, nesse viés, reforçando, nota-se como o seu próprio gênero feminino não a caracteriza como heroína individual que segue a jornada do herói delimitada por Campbell apenas como traço desviante em comparação a outras mulheres, como uma exceção à regra. “A habilidade e o conhecimento

de luta de Ead não são lidos como uma mulher invadindo um universo masculino, de alguma forma violando uma barreira de gênero” (BERNÁRDEZ, 2020, p. 96)<sup>52</sup>. Ead na verdade o faz porque é o seu dever, porque foi treinada para tal e porque possui bondade e bravura em seu coração. Assim, num meio que não a algeme a papéis de gênero, a protagonista não precisa se reconectar com sua feminilidade reprimida como dita a jornada da heroína de Murdock, justamente porque nunca foi sufocada.

#### 4.2. Sabran Berethnet

A Rainha de Inys, por outro lado, se alinha em determinados momentos ao arquétipo da donzela — ou princesa —, dado que o seu espaço na narrativa e própria construção de personagem representam traços e papéis tradicionalmente femininos. Desse modo, é necessário, antes de mais nada, compreender o que o arquétipo da donzela abrange. Como já foi mencionado bastante brevemente, Frankel trabalha com os moldes diegéticos do fantástico no que toca a existência da mulher neste, e pensando especialmente no mito e no conto de fadas, a autora define a “princesa” como a personagem cuja felicidade e satisfação soberanas estão vinculadas ao casamento e ao encontro com seu *animus* celestial. Nesse quesito, é importante ressaltar que o manuseio da terminologia do arquétipo em si varia de acordo com cada teórico ou linha de pensamento, e a própria Frankel utiliza a expressão “princesa” e “*maiden*” — que geralmente se traduz para “donzela” — indiscriminadamente. Neste trabalho, portanto, usarei o termo “donzela”, fundamentado na análise principalmente dos postulados da autora.

Sendo assim, a teórica delinea alguns exemplos clássicos de personagens femininas que remetem às convenções da “donzela”, como Déirdre da mitologia irlandesa, a Rainha Ester da Bíblia Sagrada, e Branca de Neve do famoso conto dos Irmãos Grimm. “Ela (a donzela) demonstra alguns sinais de autoconsciência, se concentrando apenas em como melhor refletir o seu *animus* ‘como um cristal multifacetado’, sem vontade, sem identidade, apenas rendição (FRANKEL, 2010, p. 195)<sup>53</sup>. Logo, o ato do matrimônio simboliza mais perda do que ganho propriamente dito, visto que a donzela se rende à existência do marido e, na relação paradoxal anteriormente discutida, perde a própria individualidade ao navegar pelo casamento e a subordinação institucionalmente comandada a ela. Nesse sentido, em meio às atribuições de esposa, surge também a ordem da maternidade, que no campo imaginário da

<sup>52</sup> No original: “Ead’s fighting ability and combat knowledge do not read as a woman’s trespassing into a masculine world, somehow breaching a gender barrier.” (BERNÁRDEZ, 2020, p. 96).

<sup>53</sup> No original: “She displays few signs of self-awareness, concentrating only on how to best reflect her animus ‘like a many-sided crystal’, with no volition, no identity, only surrender.” (FRANKEL, 2010, p. 195).

donzela, se configura como a finalidade suprema e, já que se trata de um arquétipo usualmente posto numa relação positiva com o enredo, ou seja, a donzela é geralmente mocinha e não vilã, a gravidez também acaba retratada como perfeitamente benéfica. Nesse panorama, não é incomum na fantasia — e no fantástico literário de modo geral — nos depararmos com narrativas que colocam o sacrifício materno como o maior ato de amor incondicional já pensado, e a concretização do papel absoluto da mãe, por exemplo como se observa na caracterização de Maria do catolicismo ou de Lílian Potter em *Harry Potter e a Pedra Filosofal* de J.K. Rowling (sob essa visão, é também relevante destacar que não é apenas a maternidade satisfatória ou feliz que ocupa espaço na fantasia: no que tange a antagonistas, é extremamente comum encontrar outros arquétipos vinculados à maternidade/gravidez, um dos mais abrangentes e estudados sendo a mãe monstruosa, o qual Kalyba, além da sedutora, também se alinha).

Sendo assim, inserida na diegese como corpo sexuado de maneira incontornável e redutiva, a donzela possui o próprio caráter e dimensão idiossincrásica inescapavelmente atrelados à corporatura, sua subjetividade portanto sendo concentrada na capacidade gestativa que, quando for cumprida, afinal proverá completude à mulher (MARTINEZ; PEREIRA DUARTE, 2023, p. 6). Diante disso, é interessante pensar, com base na pesquisa de Elódia Xavier e seu livro *Que corpo é esse? O corpo no imaginário feminino* (2007), sobre a também outorgação moral sobre a mulher no sentido de corporalidade indissociável. Se na cultura, como a autora afirma “para o cristianismo, fica bem clara a distinção entre uma alma, dada por Deus, e uma matéria pecaminosa e lasciva” (2007, p. 17), e tal matéria em questão se localiza no patriarcado como o próprio norte que governa a existência feminina, conclui-se, naturalmente, que as mulheres são profanas por essência. Todavia, no caso de Sabran, devido à religiosidade de Inys, o seu corpo é considerado sagrado por essência.

Nessa linha, levando em conta uma tradição extremamente disseminada e que sustenta todos os pilares do Rainhado, quando se apoia quase que exclusivamente no ventre de uma única mulher (e no fim tal crença se revela infundada), acaba sendo de extrema facilidade para que o outrora sagrado tombe do celestial ao qual foi descabidamente elevado. Tanto que não demora para que, após o momento em que Sabran sofre o aborto e perde a capacidade gestativa, súditos, consortes e conselheiros comecem a se questionar se a rainha na verdade não é filha bastarda. E, num ataque de fúria, medo e desconfiança, a Duquesa da Justiça, Igrain Crest, utiliza sua influência para manipular o Conselho das Virtudes, colocando Sabran em prisão domiciliar dentro do próprio quarto, esperando que em algum momento morra, para que ela mesma possa cuidar da crise no Rainhado. Feitio este que, é claro, não atinge

êxito: ainda que Sabran se encontrasse num estado catatônico depois de ser abandonada para sofrer seu período de luto sozinha, Ead naquele momento estava retornando a Inys depois de fugir da Prioresa corrupta, e mais uma vez salvou sua parceira. Em todo caso, a forma como Sabran e seu corpo são lidos e interagem com o sociocultural inysiano ocasionam nela um pavor da maternidade. Como já mencionado na introdução, a personagem possui tantas ressalvas com relação ao casamento e gravidez que pede a Niclays um elixir de vida eterna, para que possa governar indeterminadamente e seja afinal rainha, ao invés de simplesmente útero sacro.

Assim, um dos medos mais profundos da monarca é o de morrer no parto e ser esquecida, já que, se a filha incontornavelmente será idêntica a ela, qual utilidade terá depois do nascimento desta? “Ela deixaria de ser o sol da corte para ficar à sombra de uma criança” (SHANNON, 2019, p. 471). Essa linha de pensamento leva a um detalhe bastante interessante que compõe o caráter de Sabran: na medida em que culturalmente o corpo está associado à subjetividade da mulher, e como ela desempenha as funções biológicas, a corporalidade de Sabran nesse contexto é exatamente a entidade que lhe tira um senso de si distinto que possa discernir com clareza a sua noção de *self* em meio a uma linhagem de rainhas rigorosamente iguais. Como Sabran poderia se ver como Sujeito se, ao se olhar no espelho, contempla apenas uma máquina de reprodução milenar que porta sempre o mesmo exato rosto? Sem outro propósito de vida, sua individualidade fica embaçada e se emaranha à suas antepassadas e ao corpo que não muda, que atravessa o tempo histórico sendo e não sendo o mesmo.

Desse modo, tendo em vista a pesquisa e ponderações de Xavier sobre o *corpo invisível*, que configura “a inexistência da mulher como sujeito do próprio destino” (2007, p. 34), observa-se como, (também) numa disposição paradoxal, Sabran é a figura mais emblemática e reconhecível no Rainhado, sua corporalidade sendo a todo momento elemento das orações de seus súditos, entretanto, ao mesmo tempo, tal devoção não traduz uma consideração coletiva dela como indivíduo soberano, por isso a invisibilidade. Nesse entendimento, em meio a tantos sentimentos nebulosos e confusos, Sabran ressentida a filha não nascida, o que também acaba acarretando em extrema culpa. Em sua racionalidade, compreende a obrigação divina que sacrifica sua subjetividade, mas sem as devidas ferramentas para navegar por tal caos, não consegue evitar o rancor pela criança. E ainda nesse quesito, ao mesmo tempo teme pela filha e pelo destino hostil que sabe que a aguarda. Sabran se aflige demasiadamente com a ideia de colocar uma criança no mundo ciente de que as mesmas incumbências que pesam sobre seus ombros, também pesarão sobre os dela. E não

só isso, mas na ameaça do Inominado e suas forças dragônicas, se apavora com a possibilidade de que a menina será — pior do que uma substituição para ela — mera presa.

— Em outras noites, sonho que estou dando à luz. Como acontece desde que sangrei pela primeira vez. Eu estou morrendo enquanto minha filha luta para sair de dentro de mim. Eu a sinto rasgando meu corpo por dentro, como uma faca passando pela seda. Entre as minhas pernas, esperando para devorá-la, está o Inominado (...). O sangue continua fluindo, quente como ferro na forja. Gruda em minhas coxas e me impede de afastá-las. Eu sei que estou esmagando minha filha, mas se eu deixá-la respirar... ela cairá nas presas da fera. (SHANNON, 2019, p. 269)

Neste trecho, Ead e Sabran já se encontram bastante próximas, o que leva a rainha a sentir-se confortável o suficiente para se abrir dessa forma. Nisso, é interessante notar a abordagem que Shannon adota no tratamento de uma confissão tão íntima e vulnerável: sem qualquer juízo de valor ou associação de seus sentimentos conflituosos a qualquer arquétipo literário, portanto demonstrando vanguardismo no retrato de uma mulher e mãe simplesmente humana, que de fato apresenta tanta dimensão moral no que toca a maternidade sem qualquer alinhamento a monstruosidade ou a perfeição. As aflições e pesadelos de Sabran não se revelam como sintomáticas de um ódio ou malignidade arquetípicas, portanto conversando com a mãe monstruosa (ainda que na cena acima mencionada, o cenário pintado por Shannon seja um tanto que sangrento), e sim puramente como atestados de sua humanidade. Assim, o sufocamento da filha em meio ao sangue e líquido amniótico, colocado de modo bastante gráfico, aparece nesse contexto não como perversidade, e sim como misericórdia.

De qualquer modo, o Rainhado entra em crise com a aparição e ataque de Fýredel e a deserção de Yikala, portanto Sabran em dado momento acaba resignadamente aceitando seu dever divino e enfim se casa. No entanto, não muito tempo depois do casamento, numa visita à capital, um atentado é promovido contra a própria rainha e o príncipe Aubrecht, ocasionando infelizmente na morte do recém-marido de Sabran. Num último ato heróico, porém, sua alteza cumpriu a obrigação suprema do matrimônio e, não muito tempo depois de sua morte, a rainha anunciava a gravidez para uma nação sem esperança. Nessa linha, é interessante notar também a representação que Shannon reliza da maternidade de maneira crua e sem floreios: enquanto o Rainhado comemorava a iminente chegada da nova princesa, Sabran vivia o luto pelo parceiro, que apesar de lhe ter sido arranjado num casamento voltado ao benefício utilitário, a tratava a todo momento com extremo respeito e carinho, e parecia engajado em lhe demonstrar afeto; e enfrentava os períodos nebulosos da gravidez. “Ninguém via aquilo que as Damas da Alcova testemunhavam todos os dias. Os enjoos que atormentavam em todas as horas. A exaustão constante. As noites que ela passava em claro,

desconfortável com as mudanças que sofria no corpo” (SHANNON, 2019, p. 454). Assim, em mais uma instância santificada, o feto e o ventre de Sabran simbolizam a esperança divina lançada sobre um povo há pouco tão infeliz, a misericórdia do Santo em finalmente os presentear com uma princesa depois do sacrifício do príncipe. Desse modo, Sabran enquanto carne é novamente invisibilizada: seu corpo colocado como o receptáculo do milagre.

Isso posto, na teoria de Xavier, além de *corpo invisível*, a monarca também existe na narrativa e na constante glamourização e santificação de suas funções corporais enquanto *corpo disciplinado*, sobre o qual é imposto poder e controle, e no caso de Sabran, portando também um dogma específico. “As instituições — Família, Igreja, Escola e Estado — são agentes que contribuem para a dominação, que se institui por intermédio da adesão que o dominado não pode deixar de conceder ao dominante” (XAVIER, 2007, p. 59). Crescida e moldada pela ideologia que impreterivelmente empresta seu corpo para se sustentar, Sabran não possui escolha a não ser ceder à pressão da salvação coletiva, também (após o início da gravidez) começando a medir o seu valor através da régua que a existência da filha não nascida detém. Para o suposto túmulo de Cleolind, ela reza pela saúde da menina e, novamente demonstrando extrema vulnerabilidade em seu medo, pede redenção.

Abençoada Donzela — disse Sabran para a tumba —, eu sou Sabran IX. Minha coroa é sua, meu rainhado é seu, e todos os dias busco glorificar a casa Berethnet. Busco ser dotada de sua compaixão, de sua coragem e de sua tolerância. (...) Confesso que não sou muito parecida com você. Que sou impaciente e arrogante. Durante muito tempo negligenciei meu dever para com esta nação, me recusando a presentear meu povo com uma princesa, e em vez disso busquei maneiras erráticas de prolongar minha própria vida. Eu lhe peço isso, como uma descendente sua que a ama. Me permita gestar minha filha até o devido tempo. Permita que ela nasça sadia e vigorosa. Me permita dar esperança ao povo da Virtandade. Eu farei qualquer coisa por isso. Morrerei para dar a vida a minha filha. Sacrificarei tudo por ela, mas permita que nossa casa não chegue ao fim junto comigo. (SHANNON, 2019, p. 380)

Contudo, talvez por ainda ressentir Galian Berethnet, Cleolind não ouviu as preces. Num ataque ao palácio, um grande dragão branco invadiu as terras da Rainha e, em sua força e fúria, voou pelo castelo instaurando o caos. E antes que Ead pudesse protegê-la, o enorme wyrm cravou um dos espinhos no abdome de Sabran, impedindo que a princesa pudesse dar o primeiro suspiro e, o mais agravante, retirando a capacidade gestativa da monarca.

A partir desse momento, o arco de personagem de Sabran passa por um período de extremo luto e desolação. Além do sacrifício de seu entendimento de si como Sujeito que a linhagem de rainhas idênticas a outorga, a falta da fertilidade (e naturalmente, a morte da filha) agora havia lhe arrancado qualquer senso de autoestima que possuía. Nisso, não

podendo nem mesmo se identificar como útero sagrado, Sabran se vê como um nada. Não há propósito, norte ou serventia, e perdida em meio ao auto-ódio e culpa, pede a Ead que lhe compre um veneno para se matar. Nessa lógica, com base no artigo de Arthur Frank, no que tange ao conceito de *corpo disciplinado*, Xavier considera que no momento em que este “sai de si mesmo para relacionar-se com os outros, assume uma atitude agressiva, valendo-se da força” (XAVIER, 2007, p. 65), ou seja, quando o *corpo disciplinado* se liberta e assume uma posição além da materialidade, como mente pensante, nega o domínio e subjugação principalmente através da cólera. Logo, apesar de não se configurar como uma “libertação” positiva propriamente dita, já que o luto que Sabran sente, acima de tudo, é por ela mesma e por seu Rainhado caminhando em direção à ruína, a remoção da pressão que sofrera desde criança e da responsabilidade divina desumanizante, num misto de sentimentos, a impelem a extrema raiva, a qual ela desconta em todos a sua volta.

Sabran falou muito pouco durante dias, mas, quando dizia alguma coisa, era para ferir e magoar. Tinha esbravejando com Roslain por ficar quieta demais. Provocado as damas de companhia que serviam suas refeições. Mandado uma pajem sumir de suas vistas, levando a menina às lágrimas. (SHANNON, 2019, p. 489)

Logo, ao passo que, por meio de sua astúcia e língua afiada, Sabran conseguia o que queria apenas por meio de seu discurso, similarmente às heroínas clássicas, agora subverte o traço emblemático e tradicional do heroísmo feminino para se aproximar ao monstruoso. Quando Ead a força a sair da cama e não se mantém calada perante seus insultos, Sabran diz: “Eu vou te matar. — Os tendões do pescoço dela estavam saltados. — Eu desprezo todos vocês, seus corvos presunçosos. Só pensam no que podem tirar de mim. Uma pensão, uma propriedade, uma herdeira...” (SHANNON, 2019, p. 488). Dessarte, ainda que a rainha novamente desvie das constrictões arquetípicas da donzela bondosa e passiva, que agora se afoga num luto violento e sofrimento de consumir a alma, Shannon de novo assenta seu vanguardismo pelo retrato visceralmente verdadeiro que a perda de uma filha suscita, sem os floreios e atalhos. E, mais uma vez, não o faz pelo alinhamento da personagem a qualquer variação de vilania que possa, no campo material, traduzir numa implicação moral que censure sentimentos como os de Sabran. “Sua jornada de personagem retrata tal experiência de um modo mais realista e complexo que pode, talvez, ecoar melhor experiências reais” (BERNÁRDEZ, 2020, p. 98)<sup>54</sup>. Sendo assim, com ajuda principalmente de Ead que, nascida numa sociedade centrada nas mulheres, guia Sabran em direção à reestruturação do *self* sem

<sup>54</sup> No original: “Her character’s journey shows this experience in a more realistic and complex manner which can, perhaps, resonate closer to real experiences.” (BERNÁRDEZ, 2020, p. 98).

incluir o casamento ou a maternidade como componentes imprescindíveis. Logo, na força que encontra em sua parceira, quando Ead é exilada e a Duquesa da Justiça a aprisiona em seus aposentos, não abdica de si mesma. Isolada e punida num ato extremamente desumanizador e degradante, Sabran colhe os caquinhos de quem costumava ser na forja de um novo “eu”, na internalização de seu valor enquanto mulher e enquanto rainha. Desse modo, transforma o luto esmagador que sentia por si mesma, por seu povo, pelo que poderia ter sido e por seu sobrenome, no luto pela filha que não nasceu. E ainda que envolta pela melancolia de suas incontáveis perdas, Sabran percebe afinal que, apesar de tudo, continua viva. E continua ela mesma.

Se deixando confiar nas palavras de Ead, que nesse momento do enredo, já havia perdido a espada Ascalon para Kalyba e agora, de volta em Inys, sugere que se peça ajuda ao Leste, a monarca abre as portas de seu palácio ao povo que sempre considerou herege. Naturalmente, quando Ead lhe revela que, na verdade, não era o sangue Berethnet que mantinha o Inominado encarcerado, e sim o poder das jóias, o seu processo de superação e auto-compaixão depois do quase afogamento na culpa se torna mais fácil. Dessarte, ao final da obra, dispõe de seu império naval e toma parte no encontro com o Inominado no Abismo como uma das principais líderes e estrategistas, chegando até a encontrar com Kalyba, enfim pondo os olhos na verdade nua e crua que lhe foi negada toda a vida. “Quando a história não consegue jogar luz sobre a verdade, o mito se encarrega de criar uma” (SHANNON, 2019, p. 177-178). Isso posto, há muito que Sabran perde em sua jornada: a mãe, o pai, a dama da alcova, o marido, a filha; mas no fim ganha a verdade. Seu encerramento enquanto personagem, portanto, se configura como de certo modo simultaneamente feliz e triste. Sem a ameaça da destruição e caos absolutos, Sabran retorna a Inys para afinal governar e conduzir seu Rainhado em direção ao futuro, despedindo-se de sua amada na imprescindibilidade das obrigações de ambas, mas prometendo que voltariam a se ver na completude da próxima década. Desse modo, a maneira como Shannon constrói uma personagem profundamente afetada por uma retórica singularmente misógina e que ecoa o patriarcado do mundo primário, e a localiza num universo sem tal hegemonia como norma disseminada, abre espaço para se pensar em sentimentos e vivências exacerbadamente reais por outra perspectiva. Nesse viés, propõe também um olhar diferenciado para o arquétipo da donzela e o papel que ela desempenha, especialmente através da maternidade, que na diegese e no arco de Sabran, não é perfeita e nem monstruosa, mas simplesmente é. Tal abordagem, no campo da fantasia, além de revolucionária, proporciona um meio pelo qual seja possível pensar questões da mulher na cultura sem o véu da misoginia, enfim humanizando o feminino.

### 4.3. Tané Miduchi

Dando continuidade, a história de Tané se configura como tecnicamente mais breve devido ao fato de que, após o seu exílio, há uma parte substancial do livro sem a narração da personagem, muito por conta do estado depressivo no qual ela se encontrava. Logo, a ausência de capítulos dedicados a ela espelha o próprio vazio que a jovem sentia durante tal período. Em todo caso, similarmente a Ead, Tané realiza uma jornada da heroína e, de igual maneira, a ginete também representa uma subversão dos preceitos clássicos do que caracterizaria o heroísmo.

Assim, de início, seria possível alinhar Tané ao arquétipo da “aventureira adolescente” delineado por Frankel, referente a uma menina usualmente mais nova e intrépida, bastante inteligente, que por vezes dobra os sentidos de seus inimigos unicamente através de sua astúcia. Um exemplo seria a personagem Molly Whuppie de Walter De la Mare, que, similarmente a João, invade a casa de um gigante para roubar suas riquezas, e quando acaba pega, engana a esposa do gigante para que a liberte (FRANKEL, 2010, p. 186). Nesse panorama, apesar de Tané possuir enormes habilidades de luta e combate, é também extremamente sagaz, um dos momentos emblemáticos que exemplificam seu intelecto sendo sua vitória contra Turosa no capítulo 16 do primeiro volume. Ao passo que cresceu órfã depois de sua família inteira perecer num incêndio, desde os três anos Tané treina arduamente para se mostrar digna de duas coisas: o acolhimento que o clã Miduchi lhe forneceu; e a honraria dos ginetes de dragões. Inclusive, nessa linha, Tané se mostra bastante crítica de seus colegas que, em posições mais privilegiadas do que ela, levam as competições e a solenidade da posição muito (do ponto de vista dela) levianamente, traço que do mesmo modo a caracterizam ligeiramente como mente fechada e até excessivamente dura, especialmente consigo mesma. Acostumada a trabalhar e treinar até a exaustão, Tané não esconde o desdém por outros jovens que não se dedicam em igual medida, algumas vezes chegando a ser injusta em seu julgamento. No entanto, é importante ressaltar, na medida em que foi criada como adotiva e subalterna — o que mais uma vez destaca o uso que Shannon emprega ao conceito de estratos sociais como elemento estopim de conflito —, por vezes é abertamente maltratada por colegas mais abonados, como é o caso de Turosa. Logo, é natural que Tané sinta a necessidade de trabalhar o dobro do que o restante, visto que em seu âmago, possui muito mais a provar do que o herdeiro milionário cujas opções de vida não se restringem a um momento decisivo culminante de todos os sonhos e esforços de décadas.

Sendo assim, Tané não via outra opção além de esconder o estrangeiro que surgiu do mar no começo da narrativa, pois ao longo dos seus dezenove anos de vida, depositou a maior parte do que compunha sua autoestima e realização no sucesso da prova, na honraria dos ginetes. Desse modo, outro arquétipo que pode ser vinculado à personagem de Tané é o do “estranho”, do “*outsider*”, que na norma sociocultural em que está inserido, acaba sendo lido como Outro em sua própria natureza. E ao ultrapassar a fronteira delineada pelo grupo dominante, o estranho representa uma afronta ao histórico hegemônico, como Hirst discute em *Fantasy and Feminism* (2018, p. 172). Assim, sempre excluída no paradigma cultural, Tané representa a ameaça do Outro invadindo o espaço demarcado pelo topo da pirâmide numa disposição alienadora: dentro do meio diegético como órfã subindo pelas camadas da notoriedade seiikinesa e ganhando destaque em meio a vários jovens de *status* elevados, e no papel material do mundo primário como jovem mulher amarela. Dessarte, espelha também a existência cultural da menina não branca que, excluída na supremacia branca e masculina, conversa de igual maneira com os conceitos de invisibilidade de Xavier e, principalmente, com suas teorias a respeito do *corpo subalterno* (2007, p. 47).

— Quando eu comandar os ginetes — sibilou ele (Turosa) —, vou garantir que os plebeus jamais voltem a montar em dragões de novo. (...) Logo você vai voltar para o buraco de onde foi tirada. Tané investiu contra ele, que deteve sua espada pouco antes de ser atingido na cintura.  
— Me diga, de onde você veio mesmo? — perguntou ele de um modo que apenas Tané conseguia ouvir. (...) — Esses vilarejos de merda pelo menos têm nome? (SHANNON, 2019, p. 242)

Assim, em muitas instâncias desumanizada pela sua falta de berço, Tané ascende sobre o discurso e prática hegemônicas, enganando Turosa durante a batalha (e aqui, remetendo ao arquétipo da aventureira adolescente astuciosa) através de uma falsa demonstração de medo e derrota, forjando para si mesma a oportunidade de feri-lo e conquistar a vitória. Assim, força o grupo dominante a aceitá-la, por esforço e luta, rejeitando a posição de Outro.

— Honrável Tané da Casa do Sul, a vitória é sua — anunciou o General do Mar.  
Foram as palavras mais doces que ela ouviu na vida. Quando se curvou para fazer uma reverência a Turosa, o sangue escorreu como cobre derretido no ombro. O rosto dele se contorceu, revelando uma raiva profunda. Ele caíra naquele truque — um truque que não deveria enganar ninguém — porque esperava encontrar fraqueza. Quando ele a encarou, Tané sabia que pelo menos nunca mais seria chamada de erva daninha dos vilarejos. Chamá-la daquela forma significaria dizer que uma erva daninha era capaz de se elevar acima do relvado. A única forma de manter a dignidade era tratá-la como uma igual.

Sob o céu que despencava em chuvas, o descendente de ginetes fez uma reverência respeitosa diante dela, curvando-se mais do que já fizera antes. (SHANNON, 2019, p. 244)

Portanto, após a vitória triunfante e simbólica contra um dos colegas que mais lhe estigmatizava, Tané detém um desempenho impecável no restante das provas e, como já esperado, se torna uma ginete de dragões, sendo escolhida por Nayimathun das Neves Profundas. Em sequência, como já visto no começo deste capítulo, acaba sofrendo uma chantagem por Niclays, que em troca de seu silêncio sobre o forasteiro que Tané escondeu, pede pelas escamas de sua dragoa. Desolada, a ginete se surpreende com a gentileza e amizade de Nayimathun, que vai à praia onde o alquimista a esperava para pôr tudo em ordem, quando a Frota do Olho de Tigre os emboscam e sequestram. É interessante notar, nesse panorama, como Shannon diverge do lugar comum geralmente reservado aos heróis menos tradicionais da fantasia, que geralmente se associam de início a conceitos de alteridade e no fim encontram glória e grandiosidade na bravura, maravilhando todos ao redor — por exemplo Frodo Baggins de *O Senhor dos Anéis*, excluído e maltratado por sua natureza enquanto hobbit; ou Jude Duarte de *O Príncipe Cruel*, se tratando de uma das únicas humanas na terra das fadas, constantemente sofrendo agressões físicas e verbais. A jornada de Tané, por outro lado, se concentra em maioria em temáticas que envolvem auto-ódio, luto, culpa, perdão, redescobrimto e redenção.

Logo, após presenciar Susa sendo executada e decapitada diante de seus olhos e, do seu ponto de vista, por sua conta (já que a amiga havia levado o estranho para a casa de Niclays para Tané como favor), Tané se fecha em si mesma, aceitando o exílio na Ilha da Pluma, onde moravam os acadêmicos de Seiiki, pronta para morrer numa poça de remorso e arrependimento, temendo a todo momento pelo destino de Nayimathun. Nesse momento, há muito do que lhe foi ensinado enquanto Outro no meio cultural que acaba de fato se assentando em sua psique. Tané sente-se desolada pelas perdas, mas ao mesmo tempo, não as estranha. Acostumada à posição de corpo subalterno, a (agora) ex ginete internaliza que o exílio e a tragédia que a envolvem talvez tenham sido punição por sua invasão aos espaços hegemônicos que adentrara.

— Ele (o forasteiro) me pareceu uma mensagem. Enviada pelos deuses. — Ela mal conseguia falar. — Eu sempre fui muito afortunada. Durante toda a minha vida, o grande Kwiriki foi bom demais comigo. Todos os dias, eu esperava para ver quando o favorecimento dele desapareceria. Quando o forasteiro chegou, senti que era aquele o momento. No entanto, eu não estava pronta. Eu precisava...eliminar o vínculo dele comigo. Escondê-lo até conseguir o que queria. (SHANNON, 2019, p. 428)

Na viagem até a ilha, Tané pensa em tudo que perdeu e, nessa linha de raciocínio, se refere “ao sonho que nunca merecera” (SHANNON, 2019, p. 430), mais uma vez tomada pela culpa e censurando sua própria ambição enquanto indivíduo marginalizado. Assim, na medida em que Tané outrora buscava a glória ao lado dos dragões, se dirigindo à uma jornada já bastante conhecida do herói proscrito que se ergue sobre seus opressores, um único erro se espreitava para lhe tirar tal prestígio e desviar sua rota. Ou seja, no que concerne punição institucional propriamente dita, Tané foi tratada, na medida do possível, com misericórdia. Como a própria Governadora afirma no capítulo 31, a execução pública geralmente seria a penalidade pelo crime de omissão de um estrangeiro, contudo, “por respeito à grande Nayimathun”, e ao que a jovem “poderia ter sido” (SHANNON, 2019, p. 430), sua vida seria poupada. Logo, numa sucessão de eventos desafortunados, a tragédia se fez presente, quase que em inteireza, por conta de circunstâncias infelizes, aspecto este que, em particular, reforça as teorias de Tané de que sua dor seria punição divina pela transgressão. Por isso, ao invés de precisar se provar merecedora de seu título e caráter, como Jude Duarte, Tané deve resolver-se, antes de mais nada, consigo mesma.

Desse modo, em alinhamento à jornada da heroína de Murdock, a jovem faz sua morada entre os acadêmicos e, naufraga em sua própria aflição, inicia um arco quase que despersonalizante, no qual inadvertidamente comete atos de automutilação e vive como espectro de quem costumava ser. Assim, referente à etapa que Murdock chama de “descida ao submundo”, “noite escura da alma” ou “ventre da baleia” — usualmente despertada por uma grande perda que força a mulher a mergulhar em si própria num processo de autoconhecimento (2022, p. 111) —, Tané passa por um período de extrema depressão e luto. “Ela sofre uma perda de identidade, um desaparecimento dos limites de um papel conhecido e o medo que acompanha todas essas perdas. Pode se sentir seca, em carne viva, desprovida de sexualidade ou experimentar a dor insuportável de se sentir virada pelo avesso” (MURDOCK, 2022, p. 112).

Quando ela chegou à Ilha da Pluma, fora levada a um quarto e lá ficara por vários dias, sem comer nem falar com ninguém. Suas armas foram tomadas em Ginura, e ela se sentira destroçada por dentro. Só pensava em viver o luto pela perda de seu sonho até não ser mais capaz de respirar.

Foi o Erudito Ivara quem conseguiu acender algo parecido com uma fâisca de vida dentro dela novamente. Quando ficou fraca demais por passar fome, ele a convenceu a tomar sol e lhe mostrou flores que ela nunca vira antes. No dia seguinte, preparou uma refeição, que ela não quis fazer a despeito de deixar intocada.

Os outros acadêmicos a chamavam de Fantasma do Pavilhão da Veleta. Ela podia se alimentar e trabalhar e ler como os outros, mas

o olhar estava sempre voltado para um mundo onde Susa ainda estava viva. (SHANNON, 2019, p. 18)

Isso posto, também vinculada de certa forma à etapa que Frankel denomina como “*the outcast*” (“a rejeitada”), Tané molda uma relação muito próxima com a fauna e flora da Ilha da Pluma, aos poucos encontrando um novo senso de si dentre a biocenose, especialmente em seu relacionamento com o professor e guia, Erudito Ivara. “A natureza oferece cura e conforto, disfarce e sustento. Assim, enterrada no abrigo da feminilidade protetora da floresta negra, ela reconquista um fragmento de si mesma” (FRANKEL, 2010, p. 100)<sup>55</sup>. Logo, na jornada da heroína, Murdock e Frankel dissertam a respeito da descida ao que se configuraria como a parte mais profunda do *self*, impreterivelmente descobrindo ou ganhando algo de novo. Nesse sentido, num ataque dos servos dragônicos do Inominado à ilha, Tané, que sempre possuía uma pequena protuberância na lateral da barriga, acaba ferida justamente em tal local, se deparando com uma pequena jóia quando o corte se alarga e enfim expõe o que havia sido costurado à sua carne.

No que concerne à construção de mundo propriamente dita, é revelado em dado momento da obra (após vários registros de cartas e entalhamentos que se desdobram por diversos capítulos) que, após esfaquear o Inominado com Ascalon, Cleolind possuía plena noção de que o grande dragão ainda não se encontrava morto e representava uma ameaça, por isso, em posse da jóia de siden que Ead posteriormente encontrou, saiu para o mundo em busca de alguém que pudesse a ajudar. Encontrando Neporo, a rainha da ilha oriental de Komoridu — onde se localizava a amoreira mágica — e detentora da outra gema (de sterren), as duas mulheres em conjunto encarceraram o Inominado ao Monte Temível, que ferido pela espada, ficaria preso por mil anos e nem um segundo a mais. Durante a luta, no entanto, Cleolind pereceu, e seu corpo foi enviado ao Sul juntamente com a jóia, enquanto Neporo retornou ao Leste e, objetivando proteger a gema pela eternidade, costurou-a à lateral do corpo de seu filho. Declarou, assim, que enquanto sua linhagem vivesse, a jóia seria em segredo cerzada à pele de seus descendentes, que por possuírem sangue de uma maga, saberiam como utilizá-la e a manteriam segura.

Como Cleolind e Neporo chegaram a estar em posse das gemas em primeiro lugar acabou virando história perdida, e a própria Tané, que perdera a família muito nova, também não detinha conhecimento algum sobre sua ascendência. De qualquer modo, ainda ignorante sobre a respectiva árvore genealógica, Tané percebe muito rápido que, através da jóia, pode

---

<sup>55</sup> No original: “Nature offers healing and comfort, disguise and sustenance. Thus buried in the sheltering femininity of the dark forest, she regains a fragment of herself.” (FRANKEL, 2010, p. 100).

controlar a água. Dessarte, caracterizada como a exilada arquetípica, que havia sido anteriormente (no caso de Tané, emocionalmente) mutilada, a heroína, por meio de novas ferramentas em seu processo de redescobrimto (FRANKEL, 2010, p. 100), se liberta na concepção de uma nova mulher. Agora confiante com o novo poder, Tané sente-se finalmente viva e portanto resoluta para partir em busca de sua dragoa e, caso não a encontrasse viva, de vingança. Logo, neste momento, Loth, um dos narradores da narrativa, viajava de Inys para o Leste a fim de pedir ajuda na iminente erupção do Inominado, e acabou parando na Ilha da Pluma. Deparada com tal oportunidade, Tané fugiu no meio da noite e se espreitou pelo navio, com o propósito de tomá-lo e rastrear a frota de piratas que mantinha Nayimathun em cativeiro.

O Erudito Ivara, todavia, percebera suas intenções e, num último ato de cuidado, a seguiu para desejar boa sorte e fornecer um guia pelo mar e pelas estrelas até Komoridu. É interessante, nesse contexto, como o ancião pode, por certa perspectiva, ser considerado o *animus* e o mentor de Tané através do ventre da baleia para a subjetividade. Subvertendo a tradição da heroína, cujo par, força e completude supostamente viriam de um amante, a jovem encontra tal amizade numa figura paterna, que em seu presumido último momento com ela, implora para que afinal aprenda a se perdoar (SHANNON, 2019, p. 308). Logo, simbolizando uma fonte de sensibilidade para a dureza de Tané, o personagem do Erudito Ivara também representa uma inversão de papéis, já que inspira na ex ginete gentileza e ternura, o que se torna ainda mais emblemático pelo fato de que o fez numa época em que tais atributos pareciam tão estranhos à jovem. Assim, sentindo em seu coração o peso da despedida, Tané parte para o navio, onde encontra Loth e, depois de algumas confusões e em seguida negociações, acaba sendo convencido a acompanhá-la em sua jornada no resgate de Nayimathun. A partir daqui, Tané incorpora, de certa forma, um caráter que se aproxima mais à tradição do anti-herói do que o herói. Graham (2020) define o anti-herói como o personagem cujas intenções e caráter abrangem traços historicamente heróicos, como a coragem e a compaixão, mas ao mesmo tempo, sua dimensão moral também se revela falha, por isso, características menos desejáveis, como a inveja ou o egocentrismo, o compõem de igual maneira (2020, p. 46). Logo, ainda que Ead, a outra heroína no sentido tradicional e que também está presente na obra, demonstre possuir de igual maneira um compasso moral multifacetado, Tané pende para o lado do anti-heroísmo mais do que maga por conta de sua procura ativa por vingança. Nessa missão em particular, assim, não há moralidade guiando as ações de Tané, embora a jovem em nenhum momento do enredo se alinhe a conceitos

relacionados a qualquer faceta de vilania, o seu único objetivo é reverter, mesmo que levemente, a dor e o sofrimento que causou a Nayimathun. E para tal, fará qualquer coisa.

Os barcos a remo tinham sido puxados para a areia. Talvez haveria mais gente vigiando o navio, mas ela enfrentaria quem quer que fosse. Se precisasse derramar sangue, não veria problemas nisso. Já havia perdido sua honra, e seu nome, e sua dragoa. Não havia mais nada a perder. (SHANNON, 2019, p. 309)

Nessa linha, percebe-se também a forma que, apesar de desesperada por redenção, Tané ainda se revela, no fundo, quase como uma criança abandonada. Seus atos alimentados pela mágoa e vingança, sendo assim, ainda a chocam e a obrigam a encarar a morte como de fato é, como se parece quando existe por feitiço de suas próprias mãos. Tal embate, desse modo, é também estudado por Frankel no que toca ao arquétipo da aventureira adolescente. Na jornada da heroína, a autora conjectura, haverá um momento em que a garota terá de fazer as pazes com a própria mortalidade. “Encarar a morte, reconhecer o seu poder e inevitabilidade, é parte da jornada da heroína, assim como salvar um ente querido de suas garras” (p. 187)<sup>56</sup>.

Eles desceram a escada que os levaria ao porão. No último degrau, uma lamparina bruxuleava. Sua chama revelou dois piratas marcados por cicatrizes, ambos armados com pistolas e espadas. Tané foi andando na direção deles.

— Quem vem lá? — um deles perguntou num tom áspero.

Um grito de alerta atrairia uma multidão de piratas para lá. Ela precisava matá-los, e silenciosamente. (...)

A faca saiu das sombras diretamente para o coração pulsante. Antes que o outro vigia pudesse reagir, cortou a garganta dele. O olhar naquele rosto era algo que Tané nunca vira antes. O choque. A percepção da própria mortalidade. A sensação de que todo o seu ser está se esvaindo junto com a umidade que escorre do pescoço. Um som gorgolejante escapou dos lábios dele, que desabou a seus pés.

(...) Havia dois cadáveres diante dela. Seu estômago ficou embrulhado, e a escuridão tomou conta dela como uma nuvem de moscas.

Tané havia matado. Porém, não da mesma forma como matara Susa. Dessa vez, tirara aquelas vidas com as próprias mãos.

(...) Poderia pedir perdão do grande Kwiriki em outro momento. Por ora, sua preocupação era encontrar Nayimathun. (SHANNON, 2019, p. 328-329)

Desse modo, nesse momento bastante simbólico, Tané cruza, de certo forma, o ponto de não retorno, revelando-se a partir daqui capaz de qualquer coisa para recuperar o que perdeu. Portanto, deixando para trás um rastro de corpos, Tané embarca numa jornada extremamente catártica, na qual desconta sua raiva, tristeza e frustrações nos piratas que tão

<sup>56</sup> No original: “Facing death, acknowledging its power and inevitability, is part of the heroine’s journey, as is saving one’s loved one from its grip.” (FRANKEL, 2010, p. 187).

friamente lhe roubaram Nayimathun. E conversando com o *corpo violento* de Xavier, que utiliza a cólera e a indignação como grito de retuque contra a ordem hegemônica que o empurra para baixo a todo momento (2007, p. 128), Tané finalmente externaliza a violência que ela própria sofreu. Nessa linha, é também interessante retornar para as considerações de Creed a respeito do *monstruoso feminino*, o qual ela discute através das lentes da psicanálise especialmente no cinema. Assim, numa tradição bastante binarizante sobre sentimentos e expressividade no meio cultural, ela comenta: “expressões de raiva se tornam sinônimos de abrir uma ferida — literalmente” (1993, p. 186)<sup>57</sup>. Logo, incorporando por um momento uma norma idiossincrática que remete à monstruosidade, Tané se liberta em suas emoções por tanto tempo negligenciadas (no sentido de não propriamente compreendidas), sendo que ao mesmo tempo em que machuca, acaba também se machucando de volta. Momento este iniciado e despertado pela abertura da própria pele que por anos guardou uma das jóias mágicas. Dessarte, enquanto destrói as fronteiras que a mantinham separada de sua linhagem no que concerne Neporo e a inclinação à magia, simbolicamente também se desfaz das constrictões emocionais nas quais ativamente se encarcerou, enfim deixando a raiva sair. O que, reiterando, apesar de catártico, não lhe traz conforto. No entanto, motivada de qualquer modo por um senso de justiça que sente que deve a Nayimathun, Tané continua, e ao se deparar com sua dragoa aprisionada no casco do navio do *Perseguidor* (a embarcação líder da Frota do Olho de Tigre), logo parte em busca da Imperatriz Dourada para encontrar a chave.

Sendo assim, ao chegar em Komoridu e presenciar o quase assassinato de Niclays após a rainha dos piratas notar que a amoreira está, na verdade, morta, interfere na contenda, fazendo da Imperatriz Dourada sua refém até lhe entregarem a chave para o cadeado de Nayimathun. Diante disso, é nesse momento em que Tané enfim descobre a verdade sobre si mesma e sobre a gema. A história cravada no tronco caído da antiga árvore de siden a aponta como descendente de Neporo, o que incita a rainha dos piratas a zombar de Tané quando nota sua ignorância sobre a questão. Dando-lhe a chave, a Imperatriz Dourada provoca a jovem, instigando-a a trilhar mais um passo no seu caminho de vingança.

— Pois venha. Eu sou velha e lenta, criança. Você pode pôr um fim na matança de dragões agora mesmo. — A Imperatriz Dourada bateu a lâmina da espada contra a palma da mão. — Venha cortar minha garganta. Recupere sua honra.

Com um sorriso frio, a ginete envolveu a joia crescente com a mão.  
— Não vou matar você esta noite, açougueira. — disse ela. — Mas o que vocês estão vendo diante de si é um espectro. Quando menos esperarem, vou voltar para assombrar vocês. Vou caçá-los até os

<sup>57</sup> No original: “Expression of anger becomes synonymous with the opening of a wound – literally.” (CREED, 1993, p. 186).

confins do mundo. E juro que, se nos encontrarmos de novo, vou tingir o mar de vermelho. (SHANNON, 2019, p. 341)

Perante o exposto, fica de certo modo ambíguo o caráter de Tané no espectro da misericórdia. Ela poupa a pirata, mas promete que seus crimes não sairão impunes, promessa esta que também poderia aproximar a jovem do arquétipo do *justiceiro*. Em todo caso, uma vez reunida com sua dragoa depois de escaparem juntamente com Loth, Tané sente-se finalmente completa pelo resgate bem-sucedido, mas em seu interior, não espera qualquer perdão. Logo, Nayimathun, que desde o início do enredo representa uma figura materna para Tané, agora de fato incorpora o arquétipo da Grande Deusa Mãe: “infinitamente carinhosa e protetora, ela brilhava com o poder divino em todos os seus aspectos bonitos e terríveis” (FRANKEL, 2010, p. 257)<sup>58</sup>. Nesse panorama, é também curioso notar como, considerada pelo hemisfério leste como divindade, Nayimathun de fato incorpora a Grande Deusa Mãe em todos os aspectos — não apenas acolhendo e protegendo, mas também em seu poder e força, dizimando os wyrms cuspidores de fogo. Em todo caso, guiando Tané no entendimento de sua própria subjetividade, Nayimathun não julga necessário perdoá-la pois, em suas palavras, não houve crime. Se tratando de uma moça tão jovem, a dragoa a faz entender que sua imensidão moral jamais poderia ser contida por uma disposição tão monocromática quanto Tané acreditava, e em sua compaixão e amor, a toma de volta como ginete. Tal reencontro, nesse panorama, também conversa com a etapa de Murdock da reconexão com a Mãe, que nesse caso teve a relação com a filha simbólica fendida por força maior de terceiros.

— Levante-se, Tané — disse a dragoa. — Eu já disse. Você deve conversar comigo como se estivesse falando com uma amiga.

— Não, grande Nayimathun. Eu não fui uma amiga para você. (...) A ilustre Governadora de Ginura fez bem em me exilar de Seiiki. Você estava na praia naquela noite por minha causa. (...) Você não deveria me dirigir palavras gentis. Eu matei e menti e agi em benefício próprio. Fugi do meu castigo. A água em mim nunca foi pura.

A dragoa inclinou a cabeça. Tané tentou encará-la, mas a vergonha a fez baixar os olhos.

— Para ser tratada como igual por um dragão, não basta ter uma alma da água — respondeu Nayimathun. — É preciso ter o sangue do mar, e a água do mar nem sempre é pura. Nunca é uma coisa só. Existe escuridão nela, e também perigo e crueldade. Ela pode destruir grandes cidades com sua fúria. Suas profundezas são insondáveis, e nunca recebem o toque dos raios de sol. Ser uma Miduchi não significa ser pura, Tané. Significa ser como o mar. Foi por isso que a escolhi. Você tem um coração de dragão. (SHANNON, 2019, p. 354)

<sup>58</sup> No original: “Endlessly caring and protective, she glowed with divine power in all her beautiful and terrible aspects.” (FRANKEL, 2010, p. 257).

Assim, sendo recebida com nada além de gentileza por Nayimathun, Tané *finalmente* consegue se perdoar. Num processo emocional similar ao de Sabran — que ao contrário dela, encontra força numa amante ao invés de uma figura parental (Nayimathun e Erudito Ivara para a jovem) —, Tané transforma o luto que sentia por sua existência como um todo no luto pela sua amiga, e de igual maneira à Rainha de Inys, percebendo que, apesar de tudo, ainda vivia. Partindo para o auxílio de Loth, portanto, Tané entra de cabeça nos esforços contra o Inominado, chegando a viajar para o Priorado da Laranjeira em sua dragoa depois que Ead acaba envenenada e é necessário que coma novamente um dos frutos para se recuperar, partindo também para Inys, corajosamente inserindo e defendendo Nayimathun na terra que a considerava praga. Desse modo, no capítulo 37 do segundo volume, acaba sendo a heroína que, uma vez que Kalyba morre e Ascalon é recuperada, enfia a espada no fundo das escamas do Inominado após o seu despertar. E similarmente a Neporo e Cleolind, Tané e Ead utilizam as jóias em conjunto: montando em Nayimathun, as duas invocam o poder de siden e sterren amalgamado nas gemas, forçando o Monte Temível a se fechar novamente, mas desta vez, prendendo o grande dragão para sempre.

Portanto, antes considerando-se irredimível e sem valor, Tané no fim se prova como uma das principais agentes na derrota do Inominado, seus atos de heroísmo superando fronteiras e preconceitos ancestrais de diferentes impérios e reinados, acarretando na paz global enfim. Tendo isso em vista, sua jornada pessoal é extremamente intrincada, e grande parte dela se concentra no descobrimento e reestruturação de si mesma enquanto jovem mulher. Em conclusão, Tané representa um outro tipo de heroína que, em concordância à jornada de Ead, evidenciam a maneira como o heroísmo na mulher não existe de forma única ou disseminada. Shannon apresenta diversas facetas no desenvolvimento de personagem de Tané, e de igual maneira propõe uma outra perspectiva sobre o que define o protagonismo de jovens heroínas, reestruturando a tradição da heroína marginalizada e em processo de autodescoberta.

Sem saber o que procurava, nem o motivo, caminhou até encontrar uma caverna. Lá dentro havia a estátua de uma mulher, entalhada na rocha, com o rosto desgastado, mas inteiro.

Tané conhecia aquele rosto. Era o seu.

Ela baixou a lamparina e se ajoelhou diante da portadora do Sangue Primordial. Em sua mente, tinha uma porção de coisas para lhe dizer, mas, quando se viu frente a frente com ela, só conseguiu falar uma.

— Obrigada.

Neporo permaneceu impassível. (SHANNON, 2019, p. 505)

#### 4.4. Kalyba

Por fim, a última personagem a ser analisada é, além do Inominado, a principal antagonista da narrativa: Kalyba. Como Shannon discute em seu ensaio *Damsels Undistressed*, a Bruxa de Inysca foi inspirada na personagem Kalyb da obra *Sete Campeões da Cristandade* de Richard Johnson. Similarmente a *O Priorado da Laranjeira*, a feiticeira também capturou Jorge enquanto bebê, o criando como dela na floresta, até o momento em que o garoto completou quatorze anos, quando a bruxa revelou ter se apaixonado pelo pequeno cavaleiro. Ela lhe presenteou com uma espada maravilhosa, Ascalon, e uma linda armadura, para que pudesse matar o dragão. Nisso, cega pelo amor, acabou revelando que, durante todo aquele tempo, estava mantendo seis homens presos em sua caverna, os santos padroeiros da França, Irlanda, Espanha, Portugal, Escócia e País de Gales. Sentindo repulsa por tal vilania, portanto, Jorge resolveu enganar Kalyb para que lhe entregasse sua varinha de prata, em seguida a aprisionando na gruta para que fosse destroçada por espíritos malignos e resgatando os homens que ela mantinha como prisioneiros. “Esta mulher feiticeira que antecede Próspero poderia ter sido uma vilã extremamente fascinante, porém, ao invés disso, Johnson a silencia assim que seu único propósito narrativo é cumprido.” (SHANNON, 2019)<sup>59</sup>. Assim, a fim de prover uma outra contextualização e caracterização para uma das vilãs esquecidas de Jorge, Samantha Shannon lhe outorga o papel de antagonista indispensável, a também proporcionando diversas facetas enquanto mestre manipuladora. Como sedutora arquetípica, visto principalmente pelo teste que posiciona na jornada da heroína de Ead, Kalyba pode ser vinculada ao arquétipo da *femme fatale*, que como já comentado no estudo da Imperatriz Dourada, utiliza seu próprio magnetismo natural e sensualidade como arma para ganho pessoal (ÖZDİNÇ, 2020). Além disso, levando Galian Berethnet à loucura depois que o cavaleiro falhou com sua promessa a ela, também seria possível aproximar a feiticeira ao arquétipo da “*scorned woman*”, ou a mulher desprezada, que Berezhna (2023) define: “A Mulher Desprezada sente-se traída, rejeitada, menosprezada, descartada, abandonada, repelida e magoada. (...) Uma das narrativas mais comuns à Mulher Desprezada é a história de um relacionamento falido, particularmente um casamento” (2023, p. 14)<sup>60</sup>.

<sup>59</sup> No original: “This female magician who predates Prospero could have made for a deeply compelling villain, but instead, Johnson fridges her as soon as her sole narrative purpose is fulfilled.” (SHANNON, 2019).

<sup>60</sup> No original: “The Scorned Woman feels betrayed, rejected, left, discarded, abandoned, unwanted, and hurt. (...) One of the common narratives for the Scorned Woman is the story of a failed relationship, particularly a marriage.” (BEREZHNA, 2023, p. 14).

Logo, enraivecida pela rejeição, a mulher desprezada por muitas vezes embarca em arcos pessoais voltados à vingança, que no caso de Kalyba, a levam para um caminho bastante alinhado à tradição literária do monstruoso feminino. Assim, ainda que sua existência na diegese se relacione com tais arquétipos de algum modo, seu papel antagônico está mais intimamente conectado à monstruosidade, que será estudada mais detalhadamente. Um dos aspectos que a conectam ao monstruoso é a própria selvageria quase que animalesca e aparentemente indissociável de sua subjetividade, sobre a qual Lomba (2021) disserta. Representando o medo do natural e o choque entre a civilização e o desconhecido da mata, Kalyba e, por extensão, a Pérgola da Eternidade, floresta onde faz sua morada desde o início dos tempos, se localiza culturalmente como Outro em relação à norma que ela não respeita. Não se curvando a qualquer lei de nenhum rainhado ou império, a feiticeira é apresentada inicialmente no enredo, através das diversas menções a ela feitas por Ead, Sabran, Margret e vários outros personagens, como entidade fluida, cuja natureza arisca, nas lendas, acaba virando uma só com o ambiente hostil no qual ela vive, assim selando a associação de Kalyba com o obscuro e o indomável natural.

Tal característica, como Lomba comenta, também remete a conceitos clássicos sobre o monstro, por exemplo como se observa na Quimera, na Esfinge ou no Minotauro, figuras igualmente animalescas e indomesticáveis, cuja monstruosidade localizada fora da urbe “funciona como uma advertência contra a exploração do território desconhecido” (Lomba, 2021, p. 7). Desse modo, Kalyba simboliza as matas do mundo antigo e inexplorado, a magia das florestas jamais mapeadas, vivendo no imaginário coletivo como figura emblemática posicionada além dos limites da civilização, portanto além do controle. Nesse contexto, a feiticeira também evoca o monstruoso por meio da sua imortalidade, que no conceito freudiano de *umheimlich*, o infamiliar, representaria a aversão quase que inerente ao limiar entre o conhecido e o desconhecido. Dessarte, apesar de se parecer humana, Kalyba se situa fora do ciclo natural da vida teoricamente inescapável, causando extremo estranhamento. Logo, ao desafiar a maior lei natural de todas e confundir a morte, também assume um caráter inalcançável e incompreensível, aprofundando sua condição de Outro infamiliar. Além disso, num âmbito mais específico, na medida em que possui uma aparência humana mas seus poderes, animalidade e disposição imortal negam-lhe tal humanidade, Kalyba igualmente remete ao conceito de vale da estranheza, ou o *uncanny valley*. Pereira (2023), sobre tal teoria, que chegou até a ser comentada por Charles Darwin, explica que esse fenômeno se refere à repulsa que o indivíduo sente por criaturas que se assemelham a um humano, mas em alguma feição ou traço, revelam que na verdade não o são, traço bastante observado em

robôs hiperrealistas. O pesquisador, assim, afirma que para alguns estudiosos, tal resposta poderia ligar-se a um componente biológico evolutivo, desenvolvido no cérebro como método de sobrevivência, dado que, historicamente, denotando perigo ou doença, teria talvez sido necessário evitar o que lembrava um ser humano mas não era. Diante disso, ao passo em que Kalyba parece humana, muito rapidamente em qualquer encontro com a feiticeira, nota-se que há algo de errado com ela, algo que a distanciou do restante de sua espécie. Em sua animalidade, capacidades de metamorfose e vida eterna, portanto, a bruxa causa desconforto e perturbação a nível inconsciente, em mais um outro aspecto vinculada à monstruosidade.

Outrossim, retornando para o imagético da *femme fatale*, na primeira aparição da feiticeira enquanto Kalyba se apresenta e conversa com Ead, a todo momento nua, conversa também com outra teoria freudiana: o medo masculino da castração (já discutido de igual maneira no estudo anterior do arquétipo). Desse modo, em sua libido e nudez, Kalyba alude à ameaça da castração e novamente ao infamiliar pela sensualidade que, aparentemente, a definem como indivíduo. Retornando às discussões de Martinez e Pereira Duarte, ao passo em que a mulher é culturalmente lida como figura necessariamente sexual, já que sua subjetividade está indissociavelmente atrelada à corporalidade, também se configura como essencialmente monstruosa, principalmente sob a perspectiva da teoria da *vagina dentata*. Logo, a mulher libidinosa, cujos dentes vaginais não foram removidos, remete à monstruosidade, ao mesmo tempo amedrontando e atraindo (CREED, 1993, p. 391). Nesse raciocínio, um outro fator atrelado ao monstruoso e também relacionado ao corpo é a questão do *Doppelgänger*, ou o duplo (ambulante). Discutido por Marino-Faza (2017) especificamente no que concerne à figura do vampiro (com a qual Kalyba superficialmente também conversa, tendo em vista sua juventude eterna), o *Doppelgänger* representa nos estudos de Freud e Jung como uma divisão do *self*, simbolizando a obscuridade da natureza humana na medida em que “demarca o duplo estranho do protagonista, um aspecto de sua identidade ‘muitas vezes conflituosa e instável’” (MARINO-FAZA, 2017, p. 130)<sup>61</sup>. Portanto, num panorama mais localizado, um dos elementos que demarcam tal relação de oposição e evidenciam os cantos escuros do *self*, levando em conta a disposição de Kalyba como duplo de Sabran, é a maternidade. Ainda que a rainha de Inys possua suas ressalvas com relação à gravidez, depois da confirmação desta, o seu amor pela criança é inquestionável, e o luto que sente pela menina depois do aborto é extremamente genuíno. Por outro lado, Kalyba utiliza

---

<sup>61</sup> No original: “(...) it typically marks the uncanny double of the protagonist, an aspect of his/her ‘often conflicted, unstable identity’.” (MARINO-FAZA, 2017, p. 130).

Galian em sua maior parte como simples meio para chegar a um determinado fim, fora que não demonstra qualquer remorso pela sua violência contra o rapaz e contra todas as próprias descendentes.

Nessa linha, o *Doppelgänger* também acaba inspirando medo — como se observa em uma pletera de filmes e mídias de terror que fazem uso de tal conceito, por exemplo no filme *Nós* (2019) de Jordan Peele ou em *O Catálogo Mandela* (2021), a websérie de Alex Kister — pela conexão ao infamiliar. Há o fato, naturalmente, de que em determinados folclores e lendas, o encontro com o duplo se caracteriza como um presságio de desgraça e tragédia, e nesse panorama, indique um “erro”. No que toca ao campo do vale da estranheza, um *Doppelgänger* exato pode não se configurar como exatamente humano (como é o caso de *Coraline*, por exemplo), gerando repulsa; como se o olhar para o duplo fosse similar a encarar um espelho, mas com alguma coisa, talvez não exatamente identificável, de errado. A própria Ead, no capítulo dezoito do segundo volume, quando a aparência real de Kalyba é revelada — idêntica à de Sabran —, sente-se extremamente perplexa e angustiada. Nisso, ao final da obra, quando Kalyba e Sabran enfim se encontram, há uma perturbação palpável no ar, tanto por parte da monarca quanto dos soldados a cercando.

— Sabran — murmurou Kalyba.

A rainha encarou sua ancestral. O rosto das duas eram idênticos.

— M-majestade — gaguejou um dos guardas. Todos alternavam seus olhares entre sua rainha e a sócia perante a eles. — Isso é feitiçaria.

— Mantenham distância — Sabran ordenou a seus guardas.

— *Sim*, isso mesmo, galantes cavaleiros. Façam o que minha descendente mandou. — Kalyba enrodilhou os dedos em torno da chama na palma da mão. — Não estão vendo que eu sou sua Donzela, a mãe ancestral de Inys?

Os cavaleiros se mantiveram imóveis. Assim como a rainha. A mão esquerda dela segurava o cabo da espada.

— Você é só uma mera imitação — Kalyba disse a Sabran, com um tom venenoso. — Assim como sua espada é uma imitação barata desta aqui.

Ela ergueu Ascalon. Sabran estremeceu no lugar. (SHANNON, 2019, p. 466)

Desse modo, há diversos fatores na caracterização de Kalyba que a vinculam ao monstruoso (feminino): o caráter animalesco, a imortalidade, a sensualidade e libido, a não-humanidade, a maternidade pervertida e a ameaça do *Doppelgänger*; todavia, o ato que, como consenso entre os leitores de *O Priorado da Laranjeira*, mais aproxima Kalyba à monstrosidade, e nessa perspectiva, sela o seu papel como vilã irredimível, é o incesto e o estupro. Em *Incest and the Medieval Imagination* (2001), Elizabeth Archibald discute sobre as várias representações do ato incestuoso na literatura medieval, o que nesse contexto se

torna relevante pela natureza da lenda sobre a qual *O Priorado da Laranjeira* foi baseado, São Jorge e o Dragão. Assim, no que tange às relações mãe-filho, a autora comenta sobre uma temática em comum que diversas histórias compartilham, muito por uma herança vinculada a Sófocles, que é a ignorância do filho quanto ao ato em si e, posteriormente, a descoberta caótica, fator que também se observa na construção de Kalyba-Galian. No entanto, ao contrário do que se verifica em *Jocasta-Édipo*, dado que se, na pesquisa de Archibald, se trata de uma época bastante concentrada na edificação cultural da admissão da culpa e do arrependimento cristão, ao passo em que o incesto na literatura foi retratado como “pecado monstruoso” (2001, p. 106), o desespero do filho após a compreensão do ato incestuoso acabou entendido como reação que na verdade o aproximaria da danação. O ideal, nesse enquadramento, seria a conversão religiosa e pedido por perdão, ao invés, por exemplo, do suicídio e loucura.

Contudo, é relevante aqui ressaltar que ainda no que concerne à herança literária de Sófocles, o incesto é incluído na diegese como feitiço acidental por ambas as partes, que juntos pedem por misericórdia e redenção. No caso de Kalyba e Galian, por outro lado, o ato incestuoso, e por consequência, o estupro, existem de modo perverso. A feiticeira, em sua miríade de características monstruosas, se revela fria e cruel, sem qualquer preocupação ou empatia por quem ela julga menor, utilizando-os como acessórios constantemente. Portanto, o estupro do próprio filho, o qual ela relata para Ead com orgulho, é tido por Kalyba meramente como passo a trilhar em sua jornada para o poder e influência, como algo a que, na verdade, em sua paixão descabida, ela possuía o direito ao acesso. Nessa perspectiva, Archibald também analisa algumas instâncias, que se configuram nesse contexto medieval como raras, em que o ato sexual incestuoso é ativamente iniciado pela mãe, e nota como geralmente é seguido pelo assassinato da criança que origina da relação. Em suas palavras, mesmo que inusuais, tais enredos, ainda seguindo o caráter didático dessa literatura, simbolizariam a maneira como um pecado sempre leva a outro (2001, p. 137), e por isso é necessário que haja constante vigilância. Por esse ângulo, observa-se como, em concordância a tal tradição, Kalyba também incorpora tal faceta. No capítulo 34 do primeiro volume, em suas habilidades com *sterren*, a feiticeira se metamorfoseia num grande dragão branco e, como visto na subseção dedicada a Sabran, invade seu castelo e, ferindo-a pessoalmente, leva a um aborto espontâneo, ao mesmo tempo lhe retirando a fertilidade indefinitivamente. Aqui, percebe-se também a forma como Shannon subverte a imagética da castração da mulher sensual, que ao invés de castrar um homem em sua lascividade, nesse cenário castra

sua descendente. Assim, mostrando-se implacável em sua ambição, Kalyba mata a criança dentro do útero de Sabran e não sente qualquer remorso até mesmo pela própria linhagem.

Nesse encadeamento, há uma história em específico citada por Archibald que, em sua simbologia, se revela relevante para esta discussão. Trata-se de *De Amore Inordinato*, presente na coleção *Gesta Romanorum* presumidamente compilada no início do século XIV, sem autoria conhecida. O enredo desta obra, resumidamente, acompanha uma família que, após o falecimento do pai, acaba desmantelada na medida em que o Diabo começa a tentar o filho adolescente a fazer sexo com a mãe. Ao obter êxito, portanto, um bebê nasce. E sentindo extrema vergonha e repulsa, a mãe resolve cortar a garganta da criança para livrar-se das consequências, ato este que resulta em quatro gotas de sangue manchando-lhe as mãos para sempre, como uma marca eterna da monstruosidade. Nessa circunstância, Archibald argumenta que uma das interpretações para as quatro gotas seria que representam o pecado original bíblico, já que Adão também acabou marcado por quatro círculos quando pecou (2001, p. 136). Logo, o incesto simbolizaria a maçã, e a mãe seria a natureza humana. À vista disso, como foi visto previamente, há algumas simbologias que remetem ao catolicismo em *O Priorado da Laranjeira*, por exemplo o retrato do dragão como o mal supremo e o nascimento de uma criança como milagre salvador, e nesse âmbito, o ato de comer um dos frutos da árvore de siden também poderia estar vinculada a tal figuração. É interessante notar como o primeiro fruto de uma das três árvores promete um poder imensurável e um estado quase divino, que protege o indivíduo da morte. E no caso específico de Kalyba, há uma ironia curiosa: enquanto Neporo comeu o fruto da amoreira e Cleolind o da laranjeira, a feiticeira se deparou com o espinheiro, que no paganismo, simboliza, entre muitas coisas, a fertilidade. Similarmente a Adão e Eva, poder-se-ia argumentar que Kalyba na verdade foi amaldiçoada pelo espinheiro, que por vezes associado a fertilidade e ao amor, jamais a deixou conhecê-los. Em sua ganância e sede pelo poder, Kalyba recusou a maravilha do espinheiro, revelando-se, no fim, como uma figura também trágica.

Sendo assim, um dos elementos mais notáveis em sua construção de personagem e papel no enredo é o apagamento que sofreu da história. Ainda que monstruosa em diversos aspectos, Kalyba também se mostra bastante astuciosa e estrategista, na comunidade leitora da obra, considerada uma das personagens mais inteligentes da narrativa. Logo, quando Shannon a retira do cânone como uma das principais agentes catalisadoras na derrota inicial do Inominado e na fundação do Rainhado de Inys, critica a censura de mulheres poderosas/culturalmente vulgares da história. Ou seja, seria improvável uma mulher como Kalyba forjar uma arma tão magnânima como Ascalon, ou se tornar mestre de siden e sterren,

por isso, torna-se mais sensível no âmbito sócio-cultural simplesmente transformá-la e mistificá-la em bruxa ou devaneio ancestral, ao invés de levá-la a sério como uma ameaça de carne e osso. Contudo, é também importante destacar que em sua crítica, Shannon em nenhum momento alinha Kalyba a qualquer traço que assente seu caráter como nobre, há diversos pequenos e grandes elementos em sua personalidade, natureza e ações que constantemente a aproximam do monstruoso. Entretanto, se trata de um monstruoso bastante multifacetado.

Tendo isso em vista, nessa profusão de subversões, Shannon também foge do lugar comum no que concerne a personagens como Kalyba e o seu manuseio do local diegético da feiticeira demonstra muito respeito. Ao invés de lhe outorgar um final violento ou uma desumanização punitiva vinculada à sua identidade cultural enquanto fêmea, como é bastante comum a mulheres monstruosas (por exemplo: Medusa, Procne e Filomela, todas da mitologia grega; Tamora de *Tito Andrônico*; ou Bertha Mason de *Jane Eyre*), Shannon constantemente assegura a humanidade de Kalyba, mesmo quando ela morre como incontornável vilã, sem brecha para redenção.

Kalyba respirou fundo. Quando viu o metal cravado no peito, a matadora escondida sob o capuz se revelou.  
— É por você que eu faço isso. — Ead cravou a lâmina mais fundo. Não havia nenhuma maldade na expressão do rosto dela. — Vou levá-la de volta para o espinheiro, Kalyba. Que a árvore lhe traga a paz que não conseguiu encontrar aqui. (SHANNON, 2019, p.468).

Teria sido de extrema facilidade, nesse contexto, para Shannon brutalizar Kalyba em seus últimos momentos, retratando Ead vingando sua amante e todos que a feiticeira maltratou, heroicamente segurando a cabeça da bruxa e ecoando Perseu e Medusa. Todavia, a heroína, pelo contrário, retira a própria capa e cobre o corpo de Kalyba, e como visto no capítulo 37, enfim mantém sua promessa. Há determinados círculos de leitores nas redes sociais (especialmente no *Tumblr*), no que toca essa ação em específico, argumentando que Ead talvez tenha sido desnecessariamente gentil, que talvez Kalyba, em seus capítulos finais e monstruosidade, não fosse merecedora de bondade. No entanto, o pioneirismo de Samantha Shannon se mostra extremamente presente neste aspecto em particular pela construção e manuseio de uma vilã que encarna o monstruoso feminino de diversas formas e em nenhum momento é penalizada ou singularizada por sua própria condição enquanto fêmea. Isto é, o final da feiticeira não “passa dos limites” no que tange uma possível justiça pelos seus crimes e acaba por isso simplesmente refletindo os parecez misóginos do autor, por exemplo como é visto na penitência de Dolores Umbridge de *Harry Potter e a Ordem da Fênix* — nas

entrelinhas estuprada por um grupo de centauros. Ao ser golpeada por Ead e perecer contemplando a infrutividade de seus planos, Kalyba é punida pela monstruosidade, mas não pelo feminino.

Depois de se recuperar da batalha, Ead levara o cadáver de Kalyba para Nurtha. (...) O espinheiro estava caído, mas não tinha apodrecido. Ead constatou que um dia deveria ter sido tão magnífico quanto sua irmã sulina. Ela passeou por entre seus galhos e imaginou uma jovem inysiana colhendo um fruto vermelho de seus galhos, e que aquele fruto a transformara para sempre. (SHANNON, 2019, p. 501)

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

*“E se pudermos sonhar, talvez possamos realmente estar à altura do sonho.”*

(Lloyd Alexander)

A partir das reflexões elaboradas nesta dissertação, é possível confirmar as hipóteses iniciais do trabalho no que toca à existência feminina na literatura e na fantasia quando retira-se o fator patriarcado da diegese. Como já visto anteriormente, no capítulo três, através das discussões de Funck e Walker, a eliminação no meio literário do discurso hegemônico como pilar no entendimento da subjetividade pode fornecer uma outra perspectiva à leitora de seu próprio lugar no mundo, também abrindo margem para que se pense a mulher além dos preceitos misóginos impreterivelmente a marginalizando como Outro absoluto. Assim, Samantha Shannon, incorporando principalmente duas grandes práticas literárias já comuns a autoras feministas, em *O Priorado da Laranjeira*, propõe um outro olhar sobre a lenda de São Jorge e o Dragão e, nesse panorama, idealiza uma ficção de alta fantasia na qual a mulher se localiza no centro, como agente que desencadeia o conflito e resolução do enredo, tanto como protagonista como quanto antagonista. Desse modo, a simples remoção de sistemas socioculturais opressores lhe permite manter-se alinhada à tradição da alta fantasia, com dragões e espadas e batalhas épicas e a vitória gloriosa do bem contra o mal, com a pequena diferença de que as personagens femininas agora existem na narrativa não como muletas arquetípicas estritamente complementares ao homem, mas como Sujeitos. E como foi apontado na retomada histórica realizada no capítulo dois, num meio literário tão historicamente androcêntrico e tão intimamente vinculado a lendas do mundo antigo — que no imaginário cultural acabam se tornando moldes imagéticos indissociáveis de retóricas e discursos profundamente violentos e misóginos na fantasia pela simples validação da “exatidão histórica” escusável—, é de extrema importância que haja autoras e comunidades ativamente esforçadas a subverter tal narrativa já tão descabida a respeito da mulher.

Em *O Priorado da Laranjeira*, a mulher existe como sedutora clássica, inclusive conversa com as considerações de Campbell sobre o ato de colocar o caráter do herói em prova. No entanto, Kalyba, a sedutora arquetípica, é também mãe, estrategista, rainha e feiticeira, e o seu papel diegético como mulher sensual vai além do simples teste que apresenta a Ead, mas parte também de suas próprias ambições e particularidades. Além da donzela unidimensional, Sabran é também amante, líder, amiga e heroína, se revelando muito mais do que o prêmio a ser tomado pelo cavaleiro galante, sem vontade ou identidade. As

personagens de Samantha Shannon percorrem o enredo com suas inúmeras qualidades e defeitos, e em nenhum momento acabam estigmatizadas ou discriminadas por seus comportamentos/disposições morais enquanto mulheres. Ainda que, em sua prosa, a autora critique determinadas práticas hegemônicas do mundo primário, como o apagamento de mulheres poderosas da história, ou a pressão do sociocultural sobre a mulher para que tenha filhos, ou a marginalização de indivíduos da base da pirâmide, o faz sem a adição da misoginia, do racismo ou da homofobia. Logo, proporciona um espaço humanizador para seus personagens e, por consequência, leitores.

E tal alargamento de normas literárias como interrogação cultural no que tange (especificamente como visto neste trabalho) a mulher na fantasia, em concordância às teorias tolkienianas sobre a imersão no fantástico, também propicia considerações sobre transformações do real: “a importância ideológica da literatura (e, em nossos dias, da mídia) não pode ser minimizada. Enquanto prática simbólica, a literatura não só acompanha e reflete mudanças, como pode criar as condições semióticas para que mudanças venham a ocorrer” (FUNCK, 2017, p. 157), especialmente no que diz respeito a um subgênero literário essencialmente voltado não ao que é, mas ao que poderia ser.

Sendo assim, um dos caminhos alternativos para pesquisas futuras a respeito desse tópico poderia envolver o estudo dos outros aspectos subversivos que Shannon também inclui em sua obra, como a remoção do racismo e da homofobia. Seiiki, por exemplo, foi profundamente alicerçada em recortes e idiosincrasias do Japão e outros países do Leste Asiático, por exemplo, portanto valeria uma análise sobre o manuseio e envolvimento de tais culturas do meio material numa diegese fantástica. Ademais, a obra prequela a *O Priorado da Laranjeira*, que Shannon publicou em 2023: *Um Dia de Céu Noturno*, também traduzida por Alexandre Boide, igualmente se revela relevante nessa pletora de possibilidades futuras. Explorando outros aspectos do mundo secundário que construiu para o livro de 2019, a autora narra os acontecimentos em Inys e Seiiki de 500 anos no passado, dessa vez dando um passo a mais e, além de questionar as constrições da desigualdade de gênero, do racismo e da heteronormatividade, também explora as fronteiras e os limites na questão do gênero como conceito e atributo, idealizando personagens igualmente livres e que se localizam fora do espectro masculino-feminino. Nessa linha, a própria tradução de Boide poderia ser mais detalhadamente analisada, podendo abranger o caráter feminista que Shannon constrói ou não, no estudo de seu impacto, performance e papel na comunidade literária de fantasia brasileira.

Em conclusão, urge a criação de mais obras que questionem a hegemonia cultural na literatura, principalmente por meio da fantasia. Como a própria Shannon afirmou, as histórias do passado já foram contadas, o que não quer dizer que estejam gravadas em pedra. Numa época que caminha, de tempos em tempos, mais para o retrocesso do que o progresso, é extraordinariamente importante que grupos marginalizados existam na fantasia de forma humanizada e multifacetada além da estigmatização; que possam ver a si mesmos representados como de fato são, não como estereótipos ambulantes, e sim como indivíduos cuja subjetividade não se limita a mentiras da classe hegemônica; que possam medir seu caráter pelas réguas delimitadas por heróis e heroínas tão profundos e complexos quanto eles. Assim, o que outrora era apenas sonho pode talvez virar realidade.

## REFERÊNCIAS

ALEXANDER, L. High fantasy and heroic romance. **The Horn Book Magazine**, Boston, v. 47, p. 577-584, dez. 1971. Disponível em: <https://www.hbook.com/story/high-fantasy-and-heroic-romance>. Acesso em 11 jun. 2024.

ALÓS, A. P.; ANDRETA, B. L. Crítica literária feminista: revisitando as origens. **Fragmentum**, Santa Maria, n. 49, p. 15–31, jan./jun. 2017. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/fragmentum/article/view/26594>. Acesso em: 25 nov. 2024.

ARCHIBALD, E. **Incest and the Medieval Imagination**. Nova York: Oxford University Press, 2001.

ATTEBERRY, B. **The fantasy tradition in American literature**: from Irving to Le Guin. Bloomington: Indiana University Press, 1980.

BEAUVOIR, S. **O Segundo Sexo**: fatos e mitos. Tradutor: Sérgio Millet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016

BEREZHNA, M. Verbal Portrayal of the Scorned Woman Archetype (In Mainstream Cinema). **Нова філологія**, [s.l.], n. 90, p. 11-18, 28 ago. 2023. Disponível em: <http://novafilolohiia.zp.ua/index.php/new-philology/article/view/854>. Acesso em 15 jan. 2025.

BERNÁRDEZ, S. G. The Heroine's Journey: Epic Fantasy and Female Representation in Samantha Shannon's *The Priory of the Orange Tree* (2019). In: **Thresholds and Ways Forward in English Studies**. Universidad de Alicante/Universitat d'Alacant, 2020. p. 92-100.

BETZ, P. M. **The Lesbian Fantastic**: A Critical Study of Science Fiction, Fantasy, Paranormal and Gothic Writings. Jefferson: McFarland, 2011.

BOGAERT, S. **It's a man's world: An analysis of gender and sexuality in JRR Tolkien's The Lord of the Rings**. 2015. 72 f. Dissertação (Mestrado em Linguística e Literatura, Inglês-Alemão) - Faculdade de Artes e Filosofia, Universidade de Gante, Gante, 2015.

BRONTË, A. **A Senhora de Wildfell Hall**. Tradutora: Julia Romeu. Rio de Janeiro: Editora Record, 2021.

CAMPBELL, J. **The Hero with a Thousand Faces**. Edição Comemorativa. Nova Jersey: Princeton University Press, 2004.

CANDIDO, Antonio. O Direito à Literatura. *In*: \_\_\_\_\_. (org.). **Vários Escritos**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011. p. 171-193.

CAVALLARO, D. **The Gothic Vision: Three Centuries of Horror, Terror and Fear**. Londres: Continuum, 2002.

CESERANI, R. **O Fantástico**. Curitiba: Editora UFPR, 2006.

CREED, B. **The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis**. Londres: Routledge, 1993.

DASSLER, J. Women in Literature: The Impact of Feminism on Fantasy Literature, 1950–1990. **International Social Science Review**, Ontario, v. 97, n. 4, p. 1-20, jul. 2022. Disponível em: <https://ir.ung.edu/work/sc/e8302026-9b53-4b37-b1f9-7bd68cd1ad63>. Acesso em: 11 jul. 2024.

DAWE, D. A. **Fantasy in Shakespeare, Barrie and Yeats**. 1927. 40 f. TCC (Graduação) - Curso de Artes, Universidade de Marquette, 1927.

DE SÁ, D. S. **Gótico Tropical: O Sublime e o Demoníaco em O Guarani**. Salvador: Editora da Universidade Federal da Bahia, 2010

FARAH, S. The Anima: a post-Jungian perspective. **CAJS: Centre of Applied Jungian Studies**, 2020. Disponível em: <https://appliedjung.com/the-anima-a-post-jungian-perspective/>. Acesso em: 15 jul. 2024.

FRANKEL, V. E. **From Girl to Goddess: The Heroine's Journey through Myth and Legend**. Jefferson: McFarland & Company, 2010.

FUNCK, S. B. **Crítica Literária Feminista: Uma Trajetória**. Florianópolis: Editora Insular, 2016.

GRAHAM, H. N. **Painting With Shades of Grey: The Hero and the Anti-Hero in Medievalist Fantasy Fiction**. 2020. 93 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Inglesa) - Faculdade de Humanidades, Universidade de Oslo, Oslo, 2020.

GROOM, N. **The Gothic: A Very Short Introduction**. Oxford: Oxford University Press, 2012.

HAINES, N. **Sapph-Lit in Conversation with Samantha Shannon (from the archive!)**. Youtube, 22 de maio de 2023. 1h11min56s. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=xjqpOMQvqe4>>. Acesso em: 15 abr. 2024.

HIRST, M. L. **Fantasy and Feminism: An Intersectional Approach to Modern Children's Fantasy Fiction**. 2018. 228 f. Tese (Doutorado em Artes, Ciências Sociais e Educação) - Universidade de Bolton, Bolton, 2018.

JAMES, E; MENDLESOHN, F. **A Short History of Fantasy**. Oxfordshire: Libri Publishing, 2012.

JOHNSON, M. **"I Am No Man": The Importance of Female Archetypes in Fantasy**. 2022. 45 f. Tese de Honra (Bacharelado em Artes), Departamento de Língua Inglesa, Assumption University, Manchester, 2022.

JONES, G. **Kings, Beasts and Heroes**. Chatham: Oxford University Press, 1972.

JUNG, C. G. **Os Arquétipos e o Inconsciente Coletivo**. Tradutoras: Maria Luíza Appy, Dora Mariana R. Ferreira da Silva. Petrópolis: Editora Vozes, 2002.

KLECZAR, A. The black gate of Alexander?: tracing possible presence of the "Gate of Alexander" motif in J.R.R. Tolkien's "The Lord of the Rings". **Studia Litteraria Universitatis Iagellonicae Cracoviensis**, Cracóvia, v. 2, n. 1, p. 55-66, 2006. Disponível em: <https://ruj.uj.edu.pl/entities/publication/1fc122c5-9c51-44c9-a675-5469cb976e72>. Acesso em: 12 nov. 2024.

LE GUIN, U. **The Language of the Night: Essays on Fantasy and Science Fiction**. Nova York: HarperPerennial, 1993.

LOMBA, L. R. **Selvática: Poéticas Visuais sobre o Feminino Monstruoso**. 2021. 84 f. Dissertação (Mestrado em Arte Multimédia) - Faculdade de Belas-Artes, Universidade de Lisboa. Lisboa, 2021.

MANDALA, S. **Language in Science Fiction and Fantasy: The Question of Style**. Edição Ilustrada. Londres: Continuum, 2010.

MANLOVE, C. **The Fantasy Literature of England**. Edição Internacional. Nova York: Palgrave, 1999.

MARTINEZ, L. Y. de L.; PEREIRA DUARTE, P. M. Uma dobra na fantasia: o heroísmo feminino de Meg Murry, de Uma dobra no tempo. **Letras de Hoje**, Porto Alegre, v. 58, n. 1, p. 1-13, nov. 2023. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fale/article/view/44635>. Acesso em: 16 abr. 2024.

MARINO-FAZA, M. More than Human: Reading the Doppelgänger and Female Monstrosity in Television Vampires. *In*: Heise-von der Lippe, A. **Posthuman Gothic**. Cardiff: University of Wales Press, 2017. p. 125-142.

MILLER, T. S. Flying Chaucers, Insectile Ecclesiasts, and Pilgrims Through Space and Time: The Science Fiction Chaucer. **The Chaucer Review**, Condado de Centre, v. 48, n. 2, p. 129-165, 2013. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/10.5325/chaucerrev.48.2.0129>. Acesso em 13 nov. 2024.

MURDOCK, M. **A Jornada da Heroína**. Tradutora: Sandra Trabucco Valenzuela. Rio de Janeiro: Sextante, 2022.

NIKOLAJEVA, M. Fairy Tale and Fantasy: From Archaic to Postmodern. **Marvels & Tales**, Detroit, vol. 17, n. 1, p. 138-156, 2003. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/41389904>. Acesso em 03 jun. 2024.

OLIVER, M. **Blue Horses: Poems**. Nova York: Penguin Books, 2016.

ÖZDİNÇ, T. Femme Fatale 101: The Basic Characteristics Of The Femme Fatale Archetype. **The Journal of International Social Research**, Istanbul, vol. 13, n. 73, p. 175-186, out. 2020. Disponível em: <https://www.sosyalarastirmalar.com/archive/jisr-volume-13-issue-73-year-2020.html>. Acesso em 25 jul. 2024.

PARRY, H. **Classical Epic in the Works of J.R.R. Tolkien**. 2012. 82 f. Dissertação (Mestrado em Artes) - Faculdade de Letras, Universidade Victoria de Wellington. Wellington, 2012.

PEREIRA, A. Uncanny Valley: Examples, Effects, and Theory. **Simply Psychology**, 2023. Disponível em: <https://www.simplypsychology.org/uncanny-valley.html>. Acesso em: 10 jan. 2025.

PRATER, L. Monstrous Fantasies: Reinforcing Rape Culture in Fiona McIntosh's Fantasy Novels. **Hecate**, Brisbane, vol. 39, n. ½, p. 148-167, 2014. Disponível em: <https://search.informit.org/doi/10.3316/ielapa.861169848780433>. Acesso em 16 jul. 2024.

QUEENDOM. Intérprete: Aurora. Compositor: Aurora Aksnes; Couros Sheibani; Fiona Bevan; James Jacob. *In*: INFECTIONS of a Different Kind. Intérprete: Aurora. [s. l.]: Decca Records, 2018. Streaming de música Spotify, faixa 1 (3min26s). Disponível em: <https://open.spotify.com/track/3atXfSavxWkrzRNUwzlow6?si=bKwpxcNLT-KytTaXQjRmKQ>. Acesso em: 13 jan. 2025.

RIBEIRO FILHO, P. C. **Madame d'Aulnoy e o Conto de Fadas Literário Francês do Século XVII**. 2023. 900 f. Tese (Doutorado em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023.

RICH, A. **The Will to Change: Poems 1968-1970**. Nova York: W. W. Norton & Company, 1971.

RISCHE, J. **“I’m not like the other girls”**: The phenomenology of affect: How is female self-expression affected by internalized misogyny?. 2023. Dissertação (Mestrado em Estudos de Gênero) - Universidade de Linköping, Linköping, 2023.

RISDEN, E. L. Beowulf, Tolkien, and Epic Epiphanies. **Journal of the Fantastic in the Arts**, Poello, vol. 9, n. 3, p. 192–199, 1998. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/43308356>. Acesso em 30 mai. 2024.

SCHMIDT, V, L. **45 Master Characters**: Mythic Models for Creating Original Characters. Cincinnati: Writer's Digest, 2012.

SHAKESPEARE, W. **Hamlet**. Tradutora: Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017.

SHANNON, S. Damsels Undistressed. **Samantha Shannon**, 2019. Disponível em: <https://www.samanthashannon.co.uk/more/damsels-undistressed>. Acesso em: 01 dez. 2024.

\_\_\_\_\_. My Feminist Call to Historical Fantasy. **Ms.**, Arlington, 26 fev. 2019. Arts & Entertainment. Disponível em: <<https://msmagazine.com/2019/02/26/feminist-call-historical-fantasy/>>. Acesso em: 15 abr. 2024.

\_\_\_\_\_. **O Priorado da Laranjeira: A Maga**. Tradutor: Alexandre Boide. São Paulo: Plataforma 21, 2019.

\_\_\_\_\_. **O Priorado da Laranjeira: A Rainha**. Tradutor: Alexandre Boide. São Paulo: Plataforma 21, 2019.

SHOWALTER, E. Feminist Criticism in the Wilderness. **Critical Inquiry**, Chicago, vol. 8, n. 2, p. 179-205, 1981. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/1343159>. Acesso em 25/11/2024.

SINYKIN, D. The Man Who Invented Fantasy: All those wizards, ogres, and barely-clad elf queens in the bookstore? You have Lester del Rey to thank. **Slate**, 2023. Disponível em: <https://slate.com/culture/2023/10/lester-del-rey-invention-fantasy-book-publishing.html>. Acesso em: 08 jul. 2024.

SLUR. **Oxford English Dictionary**, 2024. Disponível em: [https://www.oed.com/dictionary/slur\\_n3?tl=true](https://www.oed.com/dictionary/slur_n3?tl=true). Acesso em: 29 dez. 2024.

SOLOMON, L. **Images of Women in High Fantasy for Children and Adults: A Comparative Analysis**. 1998. 46 f. Dissertação (Mestrado em Biblioteconomia) - Faculdade de Biblioteconomia e Ciência da Informação, Universidade Estadual de Kent, [s.l.], 1998.

STRZELCZYK, A. Discovery of Racism in the Fantasy Genre: The Dark Elf Motif in Dungeons & Dragons. **Journal of Gender and Power**, Posnânia, vol. 18, n. 2, p. 31-46, 2022. Disponível em: <https://doi.org/10.14746/jpg.2022.18.2.11>. Acesso em 28 nov. 2024.

SULLIVAN, C. W. Folklore and Fantastic Literature. **Western Folklore**, Long Beach, vol. 60, n. 4, p. 279-296, 2001. Disponível em: [https://www.jstor.org/stable/1500409?read-now=1&seq=1#page\\_scan\\_tab\\_contents](https://www.jstor.org/stable/1500409?read-now=1&seq=1#page_scan_tab_contents). Acesso em 31 mai. 2024.

TATAR, M. **A Heroína de 1001 Faces: O Resgate do Protagonismo Feminino na Narrativa Exclusivamente Masculina da Jornada do Herói**. Tradutora: Sandra Trabucco Valenzuela. São Paulo: Editora Cultrix, 2022.

\_\_\_\_\_. Why Fairy Tales Matter: The Performative and the Transformative. **Western Folklore**, Long Beach, vol. 69, n. 1, p. 55-64, 2010. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/25735284>. Acesso em 10 jun. 2024.

TOLKIEN, J.R.R. Beowulf: The Monsters and the Critics. In: \_\_\_\_\_. (org.) **The Monsters and the Critics and Other Essays**. Boston: Houghton Mifflin, 1984. p. 5-48.

\_\_\_\_\_. On Fairy-Stories. In: \_\_\_\_\_. (org.) **The Monsters and the Critics and Other Essays**. Boston: Houghton Mifflin, 1984. p. 109-162.

VLASKOVIĆ, B. R. Elements of Fantasy in Shakespeare's A Midsummer Night's Dream, The Tempest and Macbeth. **Herança**, [s. l.], vol. 5, n. 9, p. 119-130, 2008. Disponível em: <http://35.189.211.7/index.php/nasledje/article/view/129>. Acesso em 3 jun. 2024.

WALKER, N. **Feminist Alternatives: Irony and Fantasy in the Contemporary Novel by Women**. Jackson: University Press of Mississippi, 1990.

WALTER, C. The Origins of the Cult of Saint George. In: **Revue des études byzantines**, v. 53, n. 1. Paris: Institut Français d'Études Byzantines, 1995. p. 295-326.

WATSON, G. Assumptions of Reality: Low Fantasy, Magical Realism, and the Fantastic. **Journal of the Fantastic in the Arts**, Orlando, vol. 11, n. 2, p. 164-172, 2000. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/43308437>. Acesso em 08 nov. 2024.

XAVIER, E. **Que corpo é esse? O corpo no imaginário feminino**. Florianópolis: Editora Mulheres, 2007.

ZIMMERMAN, B. An Overview of Lesbian Feminist Literary Criticism. In: SHOWALTER, E. **The New Feminist Criticism: Essays on Women, Literature, and Theory**. Nova York: Pantheon, 1985. p. 200-224.

ZIOLKOWSKI, T. Review of Otherworlds: Fantasy and the Fantastic, by W. R. Irwin, C. N. Manlove, Eric S. Rabkin, Tzvetan Todorov, and Richard Howard. **The Sewanee Review**, Baltimore, vol. 86, no. 1, p. 121-129, 1978. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/27543354>. Acesso em 08 nov. 2024.

ZORČEC, K. **Form as Problem: Style, Literariness and Translation of High Fantasy Fiction**. 2021. Dissertação (Mestrado em Literatura Comparada e Inglês) - Faculdade de Filosofia, Universidade de Zagreb. Zagreb, p. 62. 2021.