



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA

CENTRO DE EDUCAÇÃO

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS DAS RELIGIÕES

ENTRE O FOGO E AS SOMBRAS: O PAPEL DA MAGIA NA LITERATURA

NÓRDICA MEDIEVAL E NA OBRA *AS CRÔNICAS DE GELO E FOGO*, DE

GEORGE R. R. MARTIN

THAÏS DE MATOS BARBOSA

JOÃO PESSOA

2025

THAÏS DE MATOS BARBOSA

ENTRE O FOGO E AS SOMBRAS: O PAPEL DA MAGIA NA LITERATURA
NÓRDICA MEDIEVAL E NA OBRA *AS CRÔNICAS DE GELO E FOGO*, DE
GEORGE R. R. MARTIN

Tese de doutoramento apresentada ao Programa de Pós-graduação em Ciências das Religiões do Centro de Educação da Universidade Federal da Paraíba (UFPB), como pré-requisito para obtenção do título de Doutora em Ciências das Religiões, sob a orientação do professor Dr. Johnni Langer.

Linha: Abordagens filosóficas, históricas e literárias das religiões

JOÃO PESSOA
2025

B238e Barbosa, Thais de Matos.

Entre o fogo e as sombras : o papel da magia na literatura nórdica medieval e na obra as crônicas de gelo e fogo, de George R. R. Martin / Thais de Matos Barbosa. - João Pessoa, 2025.
262 f.

Orientação: Johnni Langer.
Tese (Doutorado) - UFPB/CE.

1. Literatura comparada. 2. Fantasia medieval. 3. Sagas Islandesas. 4. Tradições nórdicas. I. Langer, Johnni. II. Título.

UFPB/BC

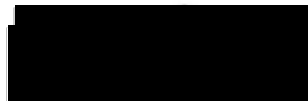
CDU 82.091(043)

UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE EDUCAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS DAS RELIGIÕES

ENTRE O FOGO E AS SOMBRAS: O PAPEL DA MAGIA NA LITERATURA
NÓRDICA MEDIEVAL E NA OBRA *AS CRÔNICAS DE GELO E FOGO*, DE
GEORGE R. R. MARTIN

Thaís de Matos Barbosa

Tese apresentada à banca examinadora formada pelos seguintes especialistas.



Johnni Langer
(orientador)



Alexander Meireles da Silva
(membro-externo/UFCAT)



Andréa Caselli Gomes
(membro-externo)



Luciana de Campos
(membro-externo)



Fabricio Possebon
(membro-interno)

Aprovada em 07 de julho de 2025.

*Às minhas raízes, Sebastião (in memoriam)
e Angela (in memoriam), e aos meus galhos,
Davi e Ana Laura, as duas razões de eu viver
todos os dias, dedico, com todo o amor que há
nesse mundo, este trabalho. Obrigada por tudo!*

AGRADECIMENTOS

Agradeço, primeiramente, a Deus, por ter estado ao meu lado e não ter me deixado fraquejar nos momentos difíceis e por ter ouvido minha mente inquieta nos momentos em que não podia e/ou não conseguia verbalizar meus pensamentos.

Aos meus pais, Sebastião (*in memoriam*) e Angela (*in memoriam*) por todo o amor, carinho, cuidado e dedicação ao longo de todo o tempo que estiveram ao meu lado. Espero, do fundo do meu coração, poder, de alguma forma, honrar as vossas memórias através desse trabalho.

Aos meus filhos, Davi e Ana Laura, a parte mais importante de mim, a quem dedico e dedicarei sempre os meus melhores e maiores feitos. Este trabalho só existiu porque vocês existem.

Ao meu companheiro de jornada e luta, meu marido, Rafael, que, durante todo esse tempo, esteve ao meu lado, silenciosamente, torcendo e vibrando a cada conquista, abdicando de sua vida acadêmica para que eu pudesse viver a minha, meu mais sincero e profundo agradecimento pela sua existência. Esse trabalho só foi possível porque você esteve e está lá por mim.

À parte dos meus pais que ficou – minha irmã, professora e artista – Joyce, uma das minhas maiores incentivadoras desde a partida dos meus pais, que sempre me disse para seguir em frente mediante todo o caos da ausência e da orfandade – sabes que esse trabalho também só existe porque, mesmo que distante em Maceió, sempre estiveste comigo. Meu mais sincero obrigada.

À minha amiga da vida – sim, porque a vida nos entrega almas no caminhar acadêmico – Glezia. Em meio a choros, risos, gritos, gargalhadas, desespero e muito café (e coca-cola!), você sempre esteve comigo, partilhando as alegrias, tristezas, angústias e a leveza da nossa amizade. Tenho plena certeza que eu precisava fazer esse doutorado para encontrar essa irmã que não conheci no ventre da minha mãe. Obrigada por ter compartilhado essa caminhada comigo e ter tornado tudo mais leve.

Aos amigos que a vida me trouxe nessa trajetória acadêmica: Bartolomeu (Bartô), Romário, Sávio, Kaique, Janaína, Luiz e Lídia. Vocês fazem parte dessa caminhada e tenho muito orgulho de cada um de vocês e de ter podido compartilhar a minha história e meu caminhar ao lado de cada um. Meu mais sincero obrigada.

Aos amigos que o NEVE me trouxe, em especial Leandro Vilar – cuja convivência extrapolou as experiências do grupo de pesquisa; e Victor Hugo Sampaio, pesquisador em quem me inspiro todos os dias, tanto pela qualidade do que produz, como pela humildade e generosidade que transcende de sua alma bonita. Aos dois, meu muito obrigada por tornarem a caminhada tão mais linda e mais leve.

Aos meus vizinhos, Cinthia, Marcos, Joana, Alecsandro e Isonato, que, mesmo em meio às loucuras dos meus textos, estiveram presentes e me fizeram rir nesses momentos de desespero e agonia. Vocês também fazem parte dessa jornada.

Aos meus orientadores, Johnni Langer, cujo conhecimento e renome dispensam quaisquer apresentações, e Luciana de Campos, cujo entendimento literário é indiscutível. Suas orientações foram de suma importância para que esse trabalho acontecesse. Meu mais sincero obrigada.

Agradeço também aos professores da banca pelas valiosas contribuições apresentadas para o engrandecimento dessa pesquisa.

Por fim, agradeço à CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior) pela bolsa de estudos ao final do doutorado, para que eu pudesse, de forma mais leve, produzir um trabalho acadêmico de melhor qualidade.

**ENTRE O FOGO E AS SOMBRAS: O PAPEL DA MAGIA NAS LITERATURA
NÓRDICA MEDIEVAL E NA OBRA *AS CRÔNICAS DE GELO E FOGO*, DE
GEORGE R. R. MARTIN**

Esta tese tem como objetivo investigar a presença e o papel da magia na obra *As Crônicas de Gelo e Fogo*, de George R. R. Martin, à luz das práticas mágico-religiosas presentes nas sagas islandesas medievais. A partir de uma abordagem comparatista e multidisciplinar, o trabalho se concentra na personagem Melisandre, a Feiticeira Vermelha, analisando como sua construção literária dialoga com tradições nórdicas, especialmente o *seiðr*, o *galdr* e as figuras femininas como as *völur* e as *seiðkonur*. Para isso, a pesquisa se apoia em fontes primárias e secundárias das sagas islandesas, bem como na literatura crítica sobre religião, magia e literatura fantástica medievalista. A investigação é organizada em torno de cinco categorias de manifestação mágica na atuação de Melisandre: a magia da profecia e da visão; a magia de sangue e sacrifício; a magia sexual e de controle corporal; a magia de criação ou invocação; e a resistência física e imunidade mágica. Tais categorias são comparadas com práticas e figuras das sagas islandesas, revelando pontos de convergência e ressignificação. O trabalho também analisa o uso da magia como forma de poder simbólico e político, mostrando como Melisandre exerce influência nas decisões estratégicas e religiosas de Stannis Baratheon, revelando a complexidade do entrelaçamento entre fé, política e sobrenatural. A personagem é entendida como uma atualização do arquétipo da mulher mágica medieval, articulando poder, ambiguidade e agência. A pesquisa contribui para os campos das Ciências das Religiões, dos Estudos Literários e da Escandinavística ao propor uma leitura crítica e comparativa entre textos medievais e contemporâneos, valorizando a literatura de fantasia como objeto legítimo de análise acadêmica. Além disso, ressalta a importância das representações do feminino místico como forma de resistência e transformação narrativa. Ao iluminar os vínculos entre magia, mito, gênero e poder, a tese reafirma o valor da literatura fantástica como espaço de reinvenção simbólica e crítica cultural.

Palavras-chave: Magia; Tradições Nórdicas; Literatura Comparada; Melisandre; George R. R. Martin; Sagas Islandesas; Fantasia Medieval.

**BETWEEN FIRE AND SHADOWS: THE ROLE OF MAGIC IN MEDIEVAL
NORDIC LITERATURE AND IN THE WORK *A SONG OF ICE AND FIRE*, BY
GEORGE R. R. MARTIN**

This doctoral dissertation investigates the presence and function of magic in *A Song of Ice and Fire*, by George R. R. Martin, in light of magical-religious practices found in medieval Icelandic sagas. Through a comparative and multidisciplinary approach, the study focuses on the character Melisandre, the Red Priestess, analysing how her literary construction echoes Norse traditions, particularly *seiðr*, *galdr*, and the feminine figures of *völur* and *seiðkonur*. The research draws on primary and secondary sources from Old Norse literature, as well as critical studies on religion, gender, and medievalist fantasy literature. The analysis is structured around five categories of magical manifestations in Melisandre's actions: prophetic and visionary magic; blood magic and sacrifice; sexual and bodily control magic; creation and summoning magic; and magical immunity and physical resistance. These categories are compared to practices and archetypes from Icelandic sagas, revealing parallels and symbolic transformations. The study also explores magic as a form of symbolic and political power, showing how Melisandre influences the strategic and religious decisions of Stannis Baratheon. Her role reveals the complex entanglement of faith, politics, and the supernatural. Melisandre is interpreted as a contemporary reimagining of the medieval magical woman archetype, embodying power, ambiguity, and agency. This research contributes to the fields of Religious Studies, Literary Studies, and Scandinavian Studies by offering a critical and comparative reading of medieval and modern texts. It emphasizes the academic legitimacy of fantasy literature as a space for complex cultural, symbolic, and political dialogues. Furthermore, it highlights the significance of mystical feminine representations as forms of resistance and narrative transformation. By illuminating the intersections of magic, myth, gender, and power, this dissertation reaffirms fantasy literature as a valuable field of symbolic reinvention and cultural critique.

Keywords: Magic; Norse Traditions; Comparative Literature; Melisandre; George R. R. Martin; Icelandic Sagas; Medieval Fantasy.

ÍNDICE DE IMAGENS

Figura 01: Os quatro elementos do trabalho	57
Figura 02: Elementos relacionados à produção de arte em fantasia	58
Figura 03: estrutura sintagmática do conflito e resolução nas sagas	96
Figura 04: Mapa de Westeros (em destaque com as casas) e Essos.....	108
Figura 05: Mapa das Terras Conhecidas: Westeros, Essos e Sothoryos	109
Figura 06: Mapa de Westeros	111
Figura 07: Mapa de Essos, com Westeros à esquerda.....	113
Figura 08: Mapa de Westeros e região “Além da Muralha”	117
Figura 09: Organização religiosa da “Fé dos Sete”	121
Figura 10: Representação de um Alto Septão	121
Figura 11: Representação das Irmãs Silenciosas.....	122
Figura 12: Representação da Fé Militante.....	123
Figura 13: A tríade do medo na Idade Média.....	151
Figura 14: Melisandre de Asshai, interpretada na série <i>Game of Thrones</i> pela atriz Carice von Houten	166
Figura 15: Árvore genealógica da casa Lannister	214
Figura 16: Árvore genealógica da casa Baratheon	215
Figura 17: Árvore genealógica da casa Targaryen	217
Figura 17: Árvore genealógica da casa Stark	218

ÍNDICE DE QUADROS

Quadro 01 – Três categorias de comparação de textos medievais	49
Quadro 02: Estrutura das sagas islandesas	96
Quadro 03: Religiões dos povos de Westeros	111
Quadro 04: Religiões dos povos de Essos.....	114
Quadro 05: Religiões menores dos povos de Essos	115
Quadro 06: As Sete faces da Fé dos Sete	119
Quadro 07: A Fé dos Sete X Trindade Católica	124
Quadro 08: Principais diferenças entre a <i>Imago Dei</i> (Trindade) e <i>Imago Septem</i> (Fé dos Sete).....	126
Quadro 09: Feitiçaria nórdica	148
Quadro 10: Características do seiðr	149
Quadro 11: Melisandre e a utilização de magia por obra	169
Quadro 12: Comparação entre a <i>völva</i> da <i>Voluspá</i> e a Melisandre.....	177
Quadro 13: Magia de sangue em Melisandre e nas sagas	188
Quadro 14: Morte dos personagens envolvidos na magia das sanguessugas.....	189
Quadro 15: Morte dos personagens envolvidos na magia das sanguessugas	193
Quadro 16: Reivindicantes do Trono de Ferro.....	218
Quadro 17: Opositores à Fé do Senhor da Luz e/ou à Melisandre de Asshai	236
Quadro 18: Stannis Baratheon e suas características associadas às sagas	242

ÍNDICE DE SIGLAS E ABREVIATURAS

ADDD.....	Livro 05 - A Dança dos Dragões
AFDR	Livro 02 - A Fúria dos Reis
AGDT.....	Livro 01 - A Guerra dos Tronos
ATDS.....	Livro 03 - A Tormenta das Espadas
OFDC.	Livro 04 - O Festim dos Corvos

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	14
CAPÍTULO I: CONCEITOS E METODOLOGIAS DA MAGIA E LITERATURA COMPARADA.....	24
1.1 Literatura comparada: do surgimento ao apogeu.....	24
1.2 As escolas da literatura comparada e suas contribuições didáticas	28
1.2.1 A escola francesa	28
1.2.2 A escola americana.....	31
1.2.3 A escola russa	33
1.2.4 O comparatismo de René Etiemble	34
1.3 Por que comparar?	36
1.4 A literatura comparada e os textos medievais.....	39
1.4.1 Perspectivas teóricas para o estudo da literatura medieval	42
1.4.1.1 Texto original e originalidade	43
1.4.1.2 Gênero e gênero textual.....	44
1.5 A literatura comparada e a ficção de fantasia medieval	45
1.6 O uso de fontes medievais na literatura de fantasia.....	49
1.7 O neomedievalismo: da Idade Média à modernidade.....	51
1.8 A magia na literatura de fantasia medieval.....	58
1.9 J. R. R. Tolkien e George R. R. Martin: influências, convergências e divergências	60
CAPÍTULO II: A MAGIA E AS SAGAS ISLANDESAS	66
2.1 O que são sagas islandesas.....	66
2.1.1 Método comparativo externo	68
2.1.2 Método comparativo interno	69
2.1.3 Oralidade	70
2.2 As sagas no mundo medieval.....	70
2.3 As sagas e as epopeias: similaridades e diferenças histórico-literárias	73
2.3.1 Epopeia enquanto gênero literário.....	73
2.3.2 Sagas enquanto gênero literário	78
2.4 As sagas e suas tipologias	80
2.4.1 <i>Konungasögur</i> ou sagas dos reis	81
2.4.2 <i>Íslendingasögur</i> ou sagas de família	81

2.4.3 <i>Fornaldarsögur</i> ou sagas lendárias	83
2.4.4 <i>Riddarasögur</i> ou sagas de cavaleiros	83
2.4.5 <i>Biskupasögur</i> ou sagas de bispos	84
2.4.6 <i>Samtíðarsögur</i> ou sagas contemporâneas	85
2.5 As sagas e suas origens	85
2.5.1 O estudo das culturas orais e o seu impacto nas sagas islandesas.....	87
2.6 A cronologia das sagas	88
2.6.1 A política da cronologia das sagas	88
2.6.2 Datação das sagas.....	90
2.6.2.1 Datação interna.....	90
2.6.2.2 Datação externa	91
2.7 As sagas e o seu conteúdo e tempo	91
2.7.1 <i>Fornaldarsögur</i>	91
2.7.2 <i>Riddarasögur</i>	92
2.7.3 <i>Konungasögur</i>	93
2.7.3 <i>Íslendingasögur</i>	94
2.7.4 <i>Samtíðarsögur</i>	95
2.8 As sagas e sua estrutura	95
2.8.1 Estrutura de conflito e resolução	96
2.8.2 Estrutura de biografia e genealogia	96
2.8.3 Estrutura de viagem e aquisição do conhecimento	97
2.9 A recepção das sagas na Islândia pós-medieval	98
2.10 A recepção das sagas fora da Islândia	99
2.11 A magia nas sagas islandesas.....	101
2.11.1 As videntes ou profetisas	104
2.11.2 As feiticeiras	104
CAPÍTULO III – AS CRENÇAS RELIGIOSAS EM AS <i>CRÔNICAS DO GELO E FOGO</i>	106
3.1 <i>As Crônicas do Gelo e Fogo</i> : uma história de magia, religião e poder	106
3.2 As religiões em Westeros e Essos: o papel da magia	108
3.2.1 Westeros	109
3.2.2 Essos.....	112
3.3 As dinâmicas religiosas de Westeros e Essos	115
3.4 A fé em Westeros.....	119

3.4.1 A Fé dos Sete.....	119
3.4.2 O Deus Afogado.....	128
3.4.3 Os Deuses Antigos	130
3.5 A fé em Essos	136
3.5.1 A fé do Senhor da Luz.....	136
CAPÍTULO IV – A MULHER E A MAGIA EM <i>AS CRÔNICAS DO GELO E FOGO</i>	144
4.1 O feminino mágico e o poder simbólico.....	145
4.2 Associação histórica entre mulheres e magia	150
4.3 A construção do feminino mágico como alteridade e ameaça.....	153
4.4 A magia como forma de agência e resistência.....	161
4.5 A feiticeiras em <i>As Crônicas do Gelo e Fogo</i>	164
4.5.1 Melisandre de Asshai: a feiticeira vermelha de R'hllor	164
4.5.2 A magia em Melisandre de Asshai: um comparativo com as sagas islandesas.....	167
a) Magia da profecia e da visão	169
b) Magia de sangue e sacrifício	185
c) Magia sexual e de controle corporal.....	193
d) Magia de criação ou invocação	200
e) Resistência física e imunidade mágica	206
CAPÍTULO V – MAGIA E POLÍTICA EM <i>AS CRÔNICAS DE GELO E FOGO</i>	212
5.1 As Casas e a Guerra dos Tronos	213
a) Casa Lannister	213
b) Casa Baratheon	215
c) Casa Targaryen	216
d) Casa Stark	217
5.2 <i>As Crônicas de Gelo e Fogo</i> e as teorias sobre relações de poder.....	219
5.3 O sistema de crenças: A Fé do Senhor da Luz e as relações de poder	222
5.4 A influência da fé e da magia de Melisandre nas tomadas de decisões.....	222
a) Criação do mito de Azor Ahai	223
b) Sacrifícios de sangue e uso de magia	228
c) Conselhos estratégicos e religiosos	233
d) Conflito com outros conselheiros	236
e) Transformação de Stannis Baratheon	241

CONSIDERAÇÕES FINAIS 246

REFERÊNCIAS 249

INTRODUÇÃO

A Literatura sempre esteve presente em minha vida desde a minha mais tenra idade, quando meu pai, ao voltar do trabalho, sempre trazia livros de contos de fadas e histórias de fantasia para eu ler. Era um mundo que se abria para mim desde as imagens coloridas e fantásticas até o momento em que eu pude ler e decodificar as letras.

Entretanto, meu primeiro contato com a mitologia nórdica viria muito tempo depois, ao ler *O Senhor dos Anéis*, de J. R. R. Tolkien. Naquele período, eu era aluna da graduação em Letras e aquele mundo me fascinava: duendes, anões, elfos, o Um Anel e toda a saga da luta do bem contra o mal. Enquanto aluna, eu era pesquisadora de Literatura Portuguesa medieval, juntamente com a professora, já falecida, Beliza Áurea de Arruda Mello, no curso de Letras da Universidade Federal da Paraíba, sendo ela a primeira responsável por me apresentar, ainda que, de maneira insipiente, o mundo da literatura medieval portuguesa.

Durante o curso, cuja graduação realizei em Português e Inglês, à época, ainda tive contato com a literatura medieval inglesa, através do professor Ph.D Michael Harold Smith, americano, professor da Universidade Federal da Paraíba e, hoje, aposentado, o qual me apresentou Chaucer e as obras de Shakespeare. Através dele, pude realizar alguns trabalhos na área, sendo o principal deles sobre aquele que viria a ser o meu tema de pesquisa da minha vida acadêmica: magia/feitiçaria/bruxaria na literatura. O trabalho era sobre “A epifania da bruxa em Lady Macbeth”, sob a orientação da professora Beliza.

Em 2004, tive a oportunidade de realizar um intercâmbio e fazer um ano do meu curso de Letras na University of Leeds, Inglaterra, através de um programa de intercâmbio que, à época, era oferecido pela Universidade Federal da Paraíba a partir de um processo seletivo, ao qual me submeti e fui aprovada. Na universidade inglesa, cursei uma disciplina chamada *Exploring Medieval Literature*, tendo como tutor o professor Jonjo Roberts, o qual foi extremamente importante para o desenvolvimento da minha afeição pela literatura islandesa, a qual conheci nessa instituição de ensino, posto que, na UFPB, o ensino de Literatura Inglesa se iniciava a partir de Chaucer e não passava nem perto dos textos anteriores, o que era, indubitavelmente, uma grande lacuna do nosso curso.

Era o auge do fenômeno Tolkien devido aos filmes. Nesse ano, fui apresentada às sagas islandesas e a *Beowulf*, tendo a certeza absoluta do que eu queria pesquisar, pois o medieval juntamente com a literatura de fantasia sempre foi algo que mexia comigo, juntamente com a temática da magia/feitiçaria/bruxaria na Idade Média e Literatura.

A ideia, a princípio, era fazer o mestrado na área, mas a primeira limitação dentro da área de pesquisa era o orientador, visto que essa, por puro preconceito, não era uma fonte tão estudada e era considerada uma “literatura menor” dentro do cânone acadêmico no curso de Letras. De início, procurei o professor Michael, que, a princípio, pareceu-me o professor mais aprofundado na área de pesquisa, mas o próprio me disse que, por ser uma temática ainda muito recente no Brasil, eu teria uma dificuldade enorme de encontrar alguém que pudesse orientar um trabalho sobre isso naquele período, há 20 anos.

A oportunidade de estudar o tema surgiu no doutorado, dentro do Programa de Pós-graduação em Ciências das Religiões da Universidade Federal da Paraíba (PPGCR/UFPB). Para a pesquisa, o olhar se debruçou sobre a temática estudada na minha graduação – bruxas e feiticeiras – sob a personagem do livro *As Crônicas do Gelo e Fogo*, de George R. R. Martin, Melisandre, a Feiticeira Vermelha de R'hllor. Como disse outrora, as bruxas e feiticeiras sempre foram uma grande fonte de inspiração e estudo na minha carreira acadêmica, e o papel dessas mulheres – tanto na história como na literatura – sempre foram de grande interesse para mim.

A ideia do trabalho era se debruçar sobre a recepção da magia na personagem, em um estudo de literatura comparada, visto que há diversas passagens em que Melisandre se utiliza de magia para alcançar benefícios ou destruir inimigos à moda medieval.

Segundo Langer (2005), o mundo nórdico, assim como outras regiões e períodos, conheceu diversas manifestações de práticas mágicas. Tanto utilizadas para fins domésticos, a exemplo da magia amorosa e intentos maléficos, como em rituais de caráter coletivo (incluindo profecias), a magia nórdica ao mesmo tempo esteve vinculada tanto à religiosidade pública como privada.

A magia era frequentemente uma parte do 'mundo real', tornando a sua proliferação no reino literário uma lógica extensão da existência dessas pessoas. As mulheres, em particular, estavam ligadas à magia, tanto na prática histórica quanto na tradição literária. (Castle, 2005) Uma das características mais marcantes da sociedade medieval foi o poder continuamente fortalecido da Igreja Católica, que tinha impactos enormes em muitos outros aspectos da vida medieval, deturpando, principalmente, a percepção que a sociedade tinha das mulheres. McGill (2015) afirma que, à medida que o poder da igreja aumenta durante a Idade Média, as mulheres perdem espaço e poder em quase todas as áreas sociais de maneira proporcional e isso, certamente, refletiu-se na literatura da época.

A literatura produzida no período medieval refletia, também, o papel das mulheres daquela época, sendo estas, na tradição literária, desde a literatura clássica até o século XVI, refletidas como curandeiras, tendo o seu apogeu de aparecimento nas obras nos séculos XII e XIII (Harper, 2011).

Alguns desses curandeiros literários ocasionalmente usavam "amuletos e pedras de cura", comumente referidas como "pedras da vida" para complementar seus feitiços (Harper, 2011). Naquele período, por não existir uma distinção clara entre magia e medicina naquele tempo, o uso de magia de cura parece não ter sido comumente considerado incomum nos séculos XII e XIII. No entanto, as curandeiras se apresentaram como um desafio, e a missão da Igreja Católica se caracterizou com a empreitada de abolir o paganismo. Enquanto elas se tornaram menos visíveis na sociedade, percebe-se que também se tornaram menos prevalentes na literatura (Harper, 2011).

Vale salientar que “o treinamento de magia na literatura não começou com Harry Potter e a Escola de Magia e Bruxaria de Hogwarts” (Jakobsson, 2007). O estudo da feitiçaria nórdica engajou diversas gerações de estudiosos acerca da temática. Embora se possa retornar à Idade Média, nosso conhecimento acerca da temática ainda é bastante limitado devido ao fato de que, nesse período específico, há uma carência enorme de material em que a idade moderna possa se abastecer. Entretanto, faz-se necessário observar que, independentemente dessa condição, “diversos pesquisadores buscaram entender a relação entre a feitiçaria e o gênero no mundo nórdico medieval” (Mitchell, 2003, p. 136)

Para Castle (2005, p. 2),

Para realizar feitos mágicos, mesmo no mundo natural, exigia algum conhecimento ou conexão com o oculto, pois nem todos podiam realizar tais ações. Uma definição mais específica de magia a separa em dois tipos distintos, natural e demoníaco: “O natural não era distinto da ciência, mas sim um ramo da Ciência. Era a ciência que lidava com "virtudes ocultas" (ou poderes ocultos) dentro natureza. A magia demoníaca não era distinta da religião, mas sim uma perversão da religião. Era uma religião que se afastou de Deus e se voltou para os demônios por sua ajuda humana.

Nas fontes literárias da Escandinávia medieval (principalmente as Eddas e as sagas), a feiticeira tanto pode utilizar objetos mágicos, como em outras situações, ela própria é a fonte de poder da magia (*fróðleikur/margkunnindi*) (Ogilvie & Pálsson, 2006). E ela pode atuar tanto no mundo rural, como nos centros urbanos nórdicos, executando rituais coletivos públicos ou individuais e privados.

Entende-se, portanto, que a feitiçaria é um ritual mágico de caráter ofensivo ou destrutivo com forte carga simbólica e representação do cosmos, da vida e da morte enquanto a bruxaria foi definida pela elite inquisitorial e clerical a partir do século XIII, e mais amplamente após o século XIV, associando à figura histórica e social da feiticeira a alguns elementos fantasiosos, como voos noturnos, participação em sabás e pactos diabólicos (Langer, 2009).

Com o advento da modernidade, a figura da feiticeira/bruxa se tornou um objeto de encantamento na literatura de fantasia atual, com diversas personagens de destaque, tais como Morgana Le Fay, em *As Brumas de Avalon*, entre outras. Entretanto, observa-se que a construção dessas personagens, dentro das obras, apresenta características tanto de feiticeiras como de bruxas, mesmo sendo apresentadas como feiticeiras e trazendo características da *seiðr*¹ nórdica, tendo uma forte influência da construção cristã dessas mulheres. Na obra de George R. R. Martin, *As Crônicas do Fogo e do Gelo*, a personagem Melisandre, A Feiticeira Vermelha, é apresentada ora como uma *seiðkona*², ora como uma *völva*³. A distinção desses conceitos – feitiçaria e bruxaria – serão discutidos a posteriori nesse trabalho.

A temática da magia se torna importante no Brasil, visto que ainda há poucos estudos realizados na área. No Repositório Brasileiro de Dissertações e Teses, ao se pesquisar o termo “magia” na aba “assunto”, encontram-se apenas 210 estudos com essa temática. Ao se refinar ainda mais essa pesquisa, utilizando o termo “magia escandinava”, encontram-se apenas dois trabalhos, ambos do Programa de Pós-graduação em Ciências das Religiões da Universidade Federal da Paraíba, sendo o primeiro intitulado “Mito, magia e religião na *Völsunga Saga*: um olhar sobre a trajetória mítica do herói Sigurð”, produzido pela aluna Suênia de Sousa Amorim, em 2013; e o outro intitulado “Xamanismo ártico na Escandinávia: uma análise comparada da ocorrência de fenômenos xamânicos entre os povos nórdicos, balto-fínicos e sámis”, do aluno Victor Hugo Sampaio Alves, em 2023. Sob esses dois trabalhos, já se pode observar um lapso temporal

¹ O *seiðr* foi uma das várias práticas mágicas que existiram na Era Viking, relacionada diretamente com as estruturas religiosas e inserida na vida das comunidades de caráter rural da Escandinávia, entre os séculos VIII a X. Para Régis Boyer, o termo seria advindo de raízes indo-europeias e significaria “canto” ou “vínculo”, mas grande parte dos pesquisadores vincula a palavra com outros termos semelhantes no germânico antigo (Anglo-saxão: SĀDA; Antigo Alto Alemão: SEITO), todas denotando uma ideia de corda, laço, barbante, e ainda, se levarmos em conta a poesia escáldica (como a RAGNARSDRÁPA 15 e o poema de Eystein Valdason), o *seiðr* aparece também como cinturão, numa ideia de atrair, amarrar, puxar. Como características que surgem nas fontes associadas às práticas sociais desta magia, temos: adivinhação e clarividência; descoberta de coisas perdidas e segredos do espírito; cura de doenças; controle do tempo; manipulação de venenos; maldição contra um indivíduo; insulto e ofensas. (Langer, Johnni. *Seiðr*. In Langer, Johnni. **Dicionário de mitologia nórdica: símbolos, mitos e ritos**. Hedra, 2015, p. 447).

² Praticante do *seiðr*

³ Profetisa.

de dez anos de produção entre eles, o que ressalta a lacuna de estudos existentes na área e a importância de se trazer essa temática à baila acadêmica.

De modo a contribuir com os estudos da Escandinavística e da Literatura Comparada, propõe-se desenvolver uma investigação cautelosa sobre a magia presente na obra *As Crônicas do Gelo e Fogo*, sob a óptica da personagem Melisandre, comparado com textos das sagas islandesas, mais especificamente as sagas lendárias, de família e de reis, esmiuçando os seus aspectos intrínsecos e ritualísticos em ambos os materiais, bem como apresentar aspectos referentes ao poder político de tomada de decisão que a magia e/ou o seu detentor pode possuir dentro da narrativa.

Percebe-se, no trabalho de Martin, uma forte referência de elementos das mais diversas culturas e mitologias: celta, germânica, saxã, etc. Para essa tese, ao se analisar esses elementos, busca-se evidenciar traços de influência medievalística – especificamente das sagas – na construção da personagem Melisandre, posto que o próprio George Martin, autor da obra, é “escopo e altamente influente tanto no mundo da fantasia como para o público quanto a percepção de medievalismo” (Carroll, 2018, p. 2).

Considerando-se as informações outrora trazidas acerca da produção sobre magia na Literatura e Religião no Brasil, faz-se importante destacar que, entre o final do século XX e o século XXI, dentro da temática “magia”, até o momento, não há estudos no país que ressaltem a importância da magia nórdico/escandinava dentro da literatura comparada, tampouco das relações de poder da magia dentro das narrativas, de modo comparado, com textos literários de carga histórica.

Além disso, considerando-se o aspecto religioso associado à magia nórdica, para o Programa de Pós-graduação em Ciências das Religiões, o presente trabalho se apresenta como algo inédito e multidisciplinar, posto que o aspecto religioso associado ao paganismo nórdico, advindo dos textos histórico-literários das sagas islandesas, serão os textos basilares para a construção dessa análise literária comparativa para a construção da personagem da obra-base desse estudo e, com isso, pode-se enxergar o quanto o aspecto histórico-religioso do paganismo nórdico exerce influência até os dias atuais no esboço e desenho de personagens da literatura de fantasia associadas à feitiçaria e magia.

Sendo assim, o intuito, com esse trabalho, é desmistificar a literatura de fantasia medieval como sendo uma “literatura menor” ou “de menor valor” devido à utilização de elementos do fantástico que não se encaixam no contexto do gótico ou do insólito *stricto*, trazendo elementos do medievalismo – mais especificamente as sagas islandesas – para justificar a riqueza de detalhes para a construção desses textos literários. Ao examinar

uma obra como *As Crônicas do Gelo e Fogo*, faz-se necessário considerar a diferença entre um texto medieval e medievalista, visto que o primeiro considera o período histórico; e o segundo, as interpretações que se faz dessa época e cultura, sua literatura, seus modos de pensar (Carroll, 2018).

Nesse momento, faz-se importante considerar alguns termos que são de suma importância para a compreensão e desenvolvimento desse trabalho: mito, história e religião. Para esse trabalho, a religião será abordada como um sistema de práticas e comportamentos associados a “uma” mitologia específica que se tornam, para seus praticantes, distinguíveis e reconhecíveis socialmente como sendo algo que lhes é “particular” (Alves, 2023). Mesmo com variações para mais ou menos, todos os usos se concentram na ideia de que os mitos “são ou foram ligados a convenções sociais estabelecidas” (Frog, 2018, p. 5).

Para Doty (2000, p. 37-39), é o aspecto social do mito que o distingue da fantasia ou da ilusão, “mas os mitos nunca são universais, mas sempre “mitos-de” - mitos de uma cultura, religião, sociedade ou grupo: os mitos são sempre mitos de algumas pessoas em oposição a outras”. Desta maneira, pode-se considerar que outras duas características ganham destaque nas concepções de mito: a) o mito é um tipo de história; b) o mito é um tipo de modelo de pensamento.

Partindo das duas proposições sobre mito, pode-se afirmar que o discurso mítico oferece uma “ponte válida entre o mito, o ritual e o tabu” (Frog, 2018, p. 28). Um motivo mítico que tem potencial para ser atualizado pode ser descrito como imanente, seja um motivo conectado com o tema da visitação onírica ou uma violação de tabu com a consequência de ser atingido por um raio. Tabus que estruturam comportamentos para evitar repercussões sobrenaturais podem ser vistos em termos de motivos imanentes, como uma cadeia de motivos formando um tema imanente. Em vez de um único motivo, o tabu é motivado por um tema, uma sequência de eventos imanentes que também poderia ser considerada retrospectivamente para entender por que uma casa foi atingida por um raio. Tais tabus acabam em diálogo com lendas que apresentam exemplos de experiências de pessoas em situações de quase-acidente ou repercussões de violações de tabus (Valk 2012).

Segundo Frog (2015, p. 35), indivíduos que exibem certos comportamentos, performances, práticas, e que estejam alinhados ou associados a certos símbolos, são vistos como pertencentes àquela religião – por mais que talvez não houvesse, nessas sociedades, uma palavra vernacular e êmica para designar a ideia de religião.

Neste trabalho, mitologia e religião serão vistas como categorias distintas, embora complementares e indissociáveis. Segundo Alves (2023, p. 24), a mitologia atua de maneira análoga à linguagem, gestando elementos como imagens, motivos, enredos e narrativas, assim como estruturas e convenções empregadas para a combinação entre esses diferentes elementos, como se a mitologia fosse o equivalente ao léxico e à gramática disponíveis em uma língua. Já a religião é um registro de prática que se desenvolve num ambiente cultural determinado, por meio de uma transmissão intergeracional, abarcando não só a mitologia, mas também uma cosmovisão particular. Em suma, a mitologia é um sistema de significação, enquanto a religião é a constelação de práticas e comportamentos que, em contato com essa mitologia, propiciam um molde fundamental de referência para a identidade religiosa

Quanto à religião, deve-se considerar o seu aspecto dinâmico e adaptativo, visto que, por ser um fenômeno, a mesma não pode ser encarada como algo uniforme, fechado, terminado e homogêneo. Ao considerar a religião como um sistema terminado, aquele que a analisa a perceber suas variações diacrônicas, processos de sincretismo, hibridizações e aculturações como distorções ou até mesmo aberrações em face de uma imagem supostamente ideal e pura do que aquela religião teria um dia sido (Alves, 2023, p.24-25).

Tanto a religião como a mitologia, enquanto áreas fundamentais da manifestação e representação da consciência social de um povo, no que diz respeito aos seus valores básicos e de visão de mundo, por mais contraditório que isso possa ser ao se analisar as duas quanto aos seus aspectos dinâmicos e adaptativos, também possuem um núcleo que é resistente a mudanças. Para Siikala (2002, p. 16), este núcleo, diferentemente dos elementos mais superficiais de um sistema simbólico atrelado a uma mitologia/religião, apresenta perspectivas de um povo e são mais enraizadas, tornando-se, assim, resistente a mudanças.

Schjødt (2013) concebe a religião como um espaço discursivo compreendido como um conjunto incoerente de noções e práticas que variavam muito de comunidade para comunidade, de indivíduo para indivíduo. Contudo, há de fato algumas estruturas básicas em comum, que tornam viável alegarmos não que haja uma religião compartilhada no sentido estrito do termo, mas sim um conjunto compartilhado de estruturas. Ou seja, existe um conjunto compartilhado de estruturas religiosas básicas que operam e se manifestam de modos singulares nos diferentes espaços discursivos e culturais (Schjødt, 2013, p. 10-11).

Visto que o foco desse trabalho são os textos referentes à obra de George R. R. Martin, haverá o esforço para se manter o exercício comparativo o tempo inteiro dentro dos limites do desenrolar histórico-religioso-literário. Segundo Prado e Silva (2014, p. 11-12) mencionado em Sampaio (2023), o exercício teórico de comparação entre duas ou mais religiões, lembremos, fez parte do próprio surgimento das disciplinas de História das Religiões e da Ciência da Religião: Max Müller, o pai da Ciência da Religião afirmava, já no século XIX, que a principal postura metodológica da disciplina era a de ser classificatória, centrando-se na comparação entre os elementos das religiões. A comparação também foi a característica central do método da História das Religiões, o que fez com que ela, por muito tempo, fosse confundida com o campo da Ciência da Religião (ibid., p.12): como o objetivo era reconstruir uma “história geral da evolução religiosa da humanidade”, sujeitar-se ao estudo histórico e comparado das diferentes tradições religiosas da humanidade era inevitável (Filoramo & Prandi, 2012, p. 7).

Segundo Sampaio (2023), com o tempo, a Ciência da Religião foi se mostrando de certa forma prisioneira da apologética e do cientificismo, no sentido de que passou a fazer uso de dados históricos obtidos sobre as diferentes religiões para demonstrar, de modo “científico”, a superioridade do cristianismo, substituindo a apologética e a teologia tradicionais por um suposto paradigma de cientificidade. Esse movimento ocorreu, de fato, devido à crença, naquela época, de que as religiões desapareceriam e que essa realidade era inevitável, advindo da secularização do mundo, mencionada por Max Weber.

A crítica a esse pensamento viria com o italiano Raffaele Pettazzoni, fundador da Escola Italiana de História das Religiões. Pettazzoni defendeu que era necessário evitar a simples compilação descritiva das diferentes crenças religiosas, pois isso conduzia a interpretações a-históricas repletas de eurocentrismo e anacronismo (Bellotti, 2011, p. 22). Com isso, defendia que o historiador das religiões precisava estar atento à gênese, ao desenvolvimento e o eventual término de um determinado fenômeno religioso a ser analisado, envolvendo-se com as questões relativas à continuidade e à duração dos modelos e estruturas subjacentes ao fenômeno religioso.

O trabalho comparativo de base histórica é, portanto, extremamente necessário para que se possa compreender a presença de elementos de magia nas religiões nórdicas. Por um lado, o presente trabalho busca evidenciar as semelhanças compartilhadas entre a magia existente nas sagas islandesas e a literatura de fantasia medieval. De modo a

comprovar a nossa hipótese, o presente estudo busca provar que a magia da literatura de fantasia medieval, mais especificamente *As Crônicas do Gelo e Fogo*, na figura da personagem Melisandre, recebeu influências, na construção da personagem, das sagas islandesas e de seus elementos de magia.

Faz-se importante ressaltar que se pretende aqui elaborar teorias ou conclusões que deem conta de explicar todo esse fenômeno. Isso não quer dizer que não se farão especulações e interpretações, entretanto se respeitarão as fontes históricas e literárias até onde se puder chegar.

Assim, procuraremos pelas manifestações histórico-literárias de magia praticadas nas sagas islandesas e na obra *As Crônicas do Gelo e Fogo*, buscando pelos traços que estejam potencialmente presentes nelas. Para esse trabalho, faz-se importante mencionar que serão comparados os dois tipos mais presentes de magia do mundo nórdico: o *galdr* (sons mágicos) e o *seiðr* (cantos) (Langer, 2015a, p. 293).

Buscar-se-á investigar, nesse trabalho, o uso, características e atributos dessas formas de magia, de maneira comparada entre as sagas e a obra mencionada, dentro de sua realidade mítico-religiosa. Por ser um trabalho de natureza comparativa, buscar-se-á contrastar as evidências encontradas umas com as outras, em busca de similaridades, bem como de dissonâncias entre a magia da obra e das sagas. Acredita-se que, nas obras de literatura de fantasia medieval, mais especificamente da obra em questão, o autor se baseou fortemente em textos do medievo nórdico para o desenvolvimento de sua personagem-feiticeira, o que será observado a partir desse estudo comparativo, bem como também se observará os aspectos de poder relacionados à utilização dessa magia.

A ideia é que, ao final desse estudo, possa-se observar o quanto a magia na literatura de fantasia não tem apenas um caráter destrutivo/adivinhatório/amoroso, mas que também possui um caráter decisório e de poder na narrativa, com um papel extremamente importante para o desenvolvimento das relações de força e poder na construção textual e das personagens do texto narrativo.

Certos problemas pertinentes à discussão, entretanto, não ficaram invisibilizados. O primeiro deles diz respeito à distinção cronológico-espacial entre as obras, bem como à natureza delas; o segundo ponto se refere à quantidade de materiais a serem investigados, visto que tanto as sagas são vastas quanto à obra do Martin. De acordo com Sampaio (2023), a única possibilidade de se conduzir uma pesquisa comparativa entre este ou aquele aspecto da religião ou mitologia dos diferentes povos se dá por meio da eleição destes materiais de naturezas tão diversas: trata-se de uma arbitrariedade das

próprias fontes com a qual precisamos inexoravelmente lidar em nossa abordagem comparativa.

A respeito das fontes a serem analisadas, a princípio pode parecer um trabalho quase inexecutável, mas se faz necessário compreender que as informações que serão buscadas dentro delas. A considerar a vastidão das obras elencadas, estas serão pontuais, de modo que, ao final, teremos uma visão delimitada e concisa, visto que o que se busca nesse trabalho não é uma análise aprofundada de todas elas, o que, de fato, seria um trabalho deveras grandioso para ser concluído em um prazo de doutorado.

Desse modo, defendendo a hipótese de que a magia existente nas sagas islandesas, de tal maneira, influenciou a construção da feiticeira Melisandre, em *As Crônicas do Gelo e Fogo*, de George R. R. Martin, faz-se importante realizar alguns questionamentos, os quais se propõe responder nessa pesquisa: 1) quais elementos da magia nórdica presentes nas sagas islandesas parecem estar presentes na obra de George R. R. Martin, *As Crônicas de Gelo e Fogo*?; 2) o quão fortemente esses elementos de magia atuaram nas tomadas de decisão de poder político na obra?

O principal objetivo é abordar como a magia nas fontes primárias, as obras de Martin, foram influenciadas pelas sagas islandesas e como estas se manifestaram no texto. Para isso, em um momento comparativo, busca-se fazer uma interposição entre os dois textos, enfatizando o seu momento de intersecção.

Entre os objetivos específicos dessa pesquisa, encontram-se: 1) apresentar quais tipos de magia estão presentes na obra de Martin e como se manifestam; 2) apontar em que momentos da obra a magia toma um papel decisivo na tomada de decisão política e de poder.

No primeiro capítulo são feitas as discussões conceituais e metodológicas necessárias, junto de uma definição mais precisa do recorte quanto ao entendimento do que vem a ser literatura comparada e magia, bem como a última se apresenta na literatura de fantasia medieval. No segundo capítulo, são feitas as discussões necessárias para a compreensão das sagas islandesas e da magia nas sagas. No terceiro capítulo, tem-se discussões acerca das crenças religiosas no contexto da obra – tanto em Westeros como em Essos, de onde a personagem deste trabalho vem; no quarto capítulo, trabalhar-se-á com o papel da mulher e da magia na obra martiniana e, por fim, analisar-se-á as relações entre magia e política na narrativa de George Martin, bem como o papel decisório que a magia exerce no jogo dos tronos.

CAPÍTULO I: CONCEITOS E METODOLOGIAS DA MAGIA E LITERATURA COMPARADA

1.1 Literatura comparada: do surgimento ao apogeu

A literatura comparada (um rótulo convencional e pouco esclarecedor) é geralmente entendida como uma certa tendência ou ramo de investigação literária que envolve o estudo sistemático de agenciamentos supranacionais (Guillén, 1985), sendo o método comparativo de adquirir ou comunicar conhecimento, num certo sentido, tão antigo quanto o pensamento (Posnett, 1886). Os indivíduos, como em grupos, precisam se projetar para além de suas fronteiras linguísticas e dos seus círculos de relações de modo a entenderem a sua própria natureza.

Essa definição, para Guillén (1985), é ampla, vaga e, como muitas outras, demasiado simples, convidando à reflexão contínua sobre algumas dimensões básicas da história literária. A literatura comparada - e os comparatistas, portanto - eram os não-especialistas, aqueles que insistiam em se interessar por grupos literários de tal magnitude que poucos filólogos da velha escola acreditavam que fossem um assunto viável para estudo, muito menos uma "ciência literária" que iluminaria qualquer conhecimento. (Casanova, 2015).

A princípio, a teoria comparativa não encontrava abertura entre os gregos, cuja filosofia se encontrava fechada a quaisquer influências que não adviessem daquelas existentes em seu próprio idioma. Devido a isso, percebe-se que os gregos fizeram poucos avanços nessa área, tanto devido ao que eles consideravam gregos menos civilizados, mas também devido aos seus mitos, os quais consideravam bastante sagrados e incompatíveis de serem estudados de maneira comparativa.

Foi a partir do livro *De vulgari eloquio*, escrito por Dante, que há o início daquilo que se pode chamar de marco inicial da ciência comparativa. Posnett (1886, p. 16) afirma que

Quando escreveu *De vulgari eloquio*, Dante marcou o início de nossa ciência comparativa, colocando o problema da natureza da linguagem, um problema que não deve ser tratado com leviandade pelos povos da Europa moderna que herdaram, diferentemente do grego ou do hebraico, uma literatura escrita numa língua cuja decomposição simplesmente foi levada a constituir os elementos de sua própria fala viva.

As Grandes Navegações e os Renascimentos Latino e Grego levaram a humanidade a ter contatos com povos e culturas distintas, com contrastes marcantes. Outro ponto que comércio entre nações geravam conflitos e as impelia, sobremaneira, a se conhecerem, e esse intercâmbio comercial que trazia riqueza, também trazia “um despertar da opinião pessoal entre os homens, e mesmo um levante da opinião pessoal contra a autoridade que ganhou o nome de Reforma” (Posnett, 1886, p.17)

Para o autor supramencionado (1886, p. 17)

A indagação individual, e com ela o pensamento comparativo, questionada nos âmbitos da vida social por choques frequentes com o dogma teológico, voltou-se para o mundo material, começou a acumular grandes reservas de conhecimento material moderno, e somente nos dias mais recentes de liberdade, começou a construir, a partir deste lado físico, perspectivas seculares da origem e do destino do homem, que do ponto de vista social havia sido previamente reprimido pelo dogma.

Na literatura, essas evoluções sociais tiveram um peso significativo, pois tanto as mudanças externas e internas da vida social acontecem frequentemente de forma inconsciente sem refletir na sua natureza ou limites, e será o método comparativo que trará uma análise consciente dessa realidade e das causas que a produzem.

Texte (1893) relata que os estudos comparativos realizados pelos antigos, apesar de seu papel importante, eles nunca alcançaram a postura de um método “por duas ou três razões que saltam aos olhos” (p. 27): a) o pequeno número das literaturas conhecidas pelos antigos; b) a ausência do ponto de vista crítico e histórico no estudo destas literaturas; e, c) a estreita dependência da literatura romana com relação à grega da qual a primazia permanecerá sempre bem estabelecida e a alta originalidade incontestável.

Para isso, faz-se importante destacar o que, de fato, vem a ser o conceito de literatura comparada. Para Croce (1949), a literatura comparada é a forma de pesquisa que se serve do método comparativo, pois este último, sozinho, não serve para traçar um plano de estudo. Além disso, o autor ainda afirma que este método é aplicável também à história literária, bem como advém do método da linguística comparada. Sendo assim, a literatura comparada “busca as ideias ou temas literários e acompanha os acontecimentos, as alterações, as agregações, os desenvolvimentos e as influências recíprocas entre as diferentes literaturas” (p. 61).

Croce (1949, p. 61) ressalta que

“[...] a literatura comparada deve seguir o desenvolvimento das ideias e das formas e a sempre nova transformação de matérias idênticas ou similares nas diversas literaturas da Antiguidade e dos tempos modernos e deve descobrir as influências de uma literatura sobre a outra nos seus recíprocos relacionamentos - explica-se no próprio nome”.

O surgimento do termo “literatura comparada” referindo-se a um campo de atuação específico nos estudos literários, deu-se no momento da consolidação dos Estados Nacionais na Europa, e seus pressupostos estavam atrelados, ainda que de maneira incipiente, às discussões sobre as questões de fronteira, cultura e identidade nacional (Alós, 2012). Escritores como Byron já traziam à baila essas análises ao, por exemplo, analisar a relação entre cultura e identidade nacional dos pequenos estados italianos e sua cultura, visto que estes lutavam por sua independência cultural, guardando sua herança literária protegida de todos aqueles que se aproximavam vindo de outros territórios (Bassnett, 1993). Essa ideia de herança cultural se espalhará pelos povos através de vozes genuínas e autênticas de um coletivo, representando uma força poderosa na era das revoluções que a Europa estava enfrentando, enfrentando, inclusive, o surgimento de falsificações.

Com esse pensamento de busca de um pensamento nacionalista e de herança cultural, o alemão Goethe, em 1827, defende o conceito de *Weltliteratur*⁴, que, segundo Alós (2012), hoje apresenta questionamentos pelas suas tendências eurocêntricas. Entretanto, a *Weltliteratur* seria “o primeiro passo em direção à compreensão da diversidade cultural, a partir de estudos sobre as questões de fontes, influências e pontos de contato entre diferentes literaturas nacionais” (Alós, 2012, p. 17).

Hoje, entende-se a literatura comparada como “o estudo da literatura para além das fronteiras de um país particular, e o estudo das relações entre literatura, de um lado, e de outras áreas do conhecimento (as artes, a filosofia, a sociologia), de outro (Remak, 1980, p. 429-437).

O comparatismo se configura como o estudo das diversas literaturas nas suas relações entre si, isto é, na medida em que umas estão ligadas às outras na inspiração, no conteúdo, na forma e no estilo (Alós, 2012).

Com efeito, o costume de comparar textos literários, seja por mera curiosidade amadora, seja para estabelecer comparações e estabelecer escalas de valores, ou, em suma, para fins pedagógicos mais ou menos óbvios, é uma atividade crítica documentada

⁴ Expressão cunhada por Goethe para designar a literatura mundial, que estaria além das fronteiras das nacionalidades. Entendida também como espécie de “fundo comum” a todas as literaturas nacionais

desde os tempos clássicos: em casos de óbvia semelhança entre duas obras, entre dois versos, entre dois tropos, de autores, ou possivelmente provenientes de literaturas diferentes, é normal que o leitor que identificou essa semelhança pense sobre ela, as razões e a avaliação dos seus respectivos méritos (Cioranescu, 1964)

Um encontro deste tipo levanta dois tipos de questões. A primeira refere-se à prioridade do conceito básico utilizado nas duas obras que estão sendo comparadas e ao grau de originalidade de cada autor; neste caso, o pressuposto é que a invenção assegura ao primeiro dos dois autores um mérito adicional, que assimilamos mais ou menos conscientemente com o que hoje chamamos de propriedade intelectual. A segunda questão - que não é a segunda em termos de ordem de precedência, mas pode ser apresentada antes da outra, ou mesmo com exclusão da primeira - refere-se à qualidade do resultado artístico obtido pelos dois autores, à confronto dos respectivos méritos, focados do ponto de vista puramente estético (Cioranescu, 1964).

Para que se pense acerca desses estudos, as fontes de uma disciplina não possuem tão somente um valor instrumental como também constroem a própria identidade disciplinar, sendo, portanto, um reflexo fiel dos conhecimentos logrados, dos problemas que se atravessam e os espaços ainda a se explorar, uma dimensão de maior relevância (Domínguez, 2004). Então, a principal tarefa da Literatura Comparada é o confronto da Poética com o nosso conhecimento da poesia; isto é, da teoria da literatura, sempre em progresso, com o vasto conjunto de conhecimentos e questões, sempre crescente, que o comparatismo torna possível (Guillén, 1985, p. 121).

Para o desenvolvimento desses estudos em Literatura Comparada, os manuais constituem o mais fiel reflexo dos rumos seguidos por uma disciplina e, até mesmo, das exigências do mercado acadêmico, ao mesmo tempo em que são uma das ferramentas mais úteis para estudantes de graduação – e até de pós-graduação – devido ao seu rigor e capacidade de orientação. Os manuais programáticos constituem a principal referência da construção disciplinar. Fornecem uma definição de Literatura Comparada, mais ou menos explícita, consoante o caso, que é depois articulada através da rede de domínios que pressupõe. Muitas dessas obras são “manuais”, o que evidencia seu ar de proposta de “escola comparatista” (Domínguez, 2006).

De acordo com Carvalhal (2014), há orientações que são a base do corpo da doutrina da literatura comparada: a escola francesa, de um lado, e do outro as escolas norte-americana e soviética, as quais serão brevemente explicadas nos tópicos subsequentes.

1.2 As escolas da literatura comparada e suas contribuições didáticas

Os estudos comparativos da literatura trouxeram contribuições didáticas valiosas para o campo da literatura e da teoria literária. Segundo Van Tieghem (1931), o objeto da literatura comparada é essencialmente estudar as obras de várias literaturas e suas relações recíprocas.

Sendo o comparatismo o estudo das diversas literaturas nas suas relações entre si, isto é, na medida em que umas estão ligadas às outras na inspiração, no conteúdo, na forma e no estilo, permitindo, segundo Van Tieghem (1931, p. 175), “compreender mais plenamente um escritor, uma obra, ao observá-lo mergulhado no meio literário internacional ao qual ele pertence; em seguida, é por si mesma uma disciplina histórica das mais penetrantes e eficazes”, faz-se importante ressaltar que esse período foi marcado por uma cisão epistemológica entre os americanos, franceses e russos quanto ao entendimento do papel do que, de fato, deveria ser literatura comparada.

Desta forma, é importante diferenciar o que cada escola – francesa, americana e russa – entendiam como literatura comparada, para que se possa debater algumas questões pertinentes ao nosso objeto de estudo.

1.2.1 A escola francesa

O caráter normativo da orientação francesa decorre da existência de grande número de livros sobre literatura comparada, responsáveis pela difusão de suas propostas em vários países (Carvalho, 2014).

O primeiro manual verdadeiramente programático do Comparatismo é *La Littérature comparée*, de Paul Van Tieghem (1931/1946), que oferece uma sistematização da trajetória histórica da disciplina e da plataforma teórica – a chamada “Escola Francesa” – sobre a qual se desenvolvera durante boa parte do século XX, com a sua inegável influência em Espanha e Portugal. A partir da compreensão da Literatura Comparada como ramo da história da literatura, Van Tieghem articula a tipologia das relações entre obras e autores, tudo com um notável exclusivismo ocidental (Domínguez, 2006).

As noções norteadoras para a literatura comparada já podiam ser visualizadas nos seus trabalhos. O autor define o objeto da literatura comparada como o estudo das diversas literaturas em suas relações recíprocas, distinguindo a literatura comparada de literatura

geral, considerando a primeira mais analítica e responsável por estudos binários; e a literatura geral corresponderia a uma visão mais sintética, podendo abarcar o estudo de várias literaturas.

A escola francesa se definia por seus vínculos a concepções positivistas e lineares de história, recaindo em julgamentos de valor que valorizavam as fontes em detrimento das influências. Seus métodos eram rigorosamente historicistas, buscando linhas de evolução pautadas nos estudos de fontes e influências, com vistas à elaboração de uma “história da literatura geral”. (Alós, 2012)

Para os estudiosos alocados sob tal rubrica, era indispensável ao comparatismo que as obras em comparação fossem provenientes de culturas nacionais distintas, e que tais investigações abarcassem obras escritas em línguas distintas.

A literatura comparada compreende “as relações mútuas entre a literatura grega e latina, a dívida da literatura moderna (desde a Idade Média) para com a literatura antiga e, finalmente, os vínculos que ligam as diversas literaturas modernas” (Van Tieghem (1931, p. 5). Este último campo de investigação, que é o mais extenso e complexo dos três, é aquele que a Literatura Comparada, no sentido em que geralmente é entendida, toma como seu domínio.

Portanto, é o jogo de influências obtidas ou exercidas que constitui o centro da identidade disciplinar (Domínguez, 2006). Na segunda parte do volume – “*Méthodes et résultats de la Littérature comparée*” – Van Tieghem expõe os fundamentos do campo de pesquisa comparatista – relações binárias entre um emissor e um receptor – e alguns conceitos fundamentais desta tipologia de relações: gêneros, estilos, temas, ideias e sentimentos, fortuna e influência, fontes e intermediários. Sua proposta de domínios comparatistas é assumida ainda hoje em termos gerais: *génologie* —gêneros e estilos—, *thématologie* —temas, tipos e lendas—, *doxologie* —fortuna e influências—, *crénologie* —fontes— e *mésologie* —intermediários.

Os argumentos de Van Tieghem contra o estudo da Idade Média inverteram a visão anterior de que o período oferecia uma oportunidade única para os comparatistas devido à falta de fronteiras claramente definidas entre as nações (Bassnett, 1993)

Para Carvalhal (2014), a proposta de Van Tieghem propunha que a literatura comparada fosse uma análise preparatória aos trabalhos de literatura geral, sendo sua intenção, na realidade, elaborar uma “História Literária Nacional, que se organizaria em três etapas: história das literaturas nacionais, a literatura comparada (que se ocuparia com

a investigação das afinidades) e, finalmente, a literatura geral, que sintetizaria os dados colhidos” (p. 18).

Nesse ponto, à literatura comparada é conferida um caráter complementar, tornando-a subsidiária da historiografia e da literatura geral, ficando restrita à pesquisa de “fatos comuns a duas literaturas parecidas” (Carvalho, 2014, p. 18).

Sendo assim, a perspectiva francesa, que aparece mais orientada para o estudo da transferência cultural, sempre tendo a França como doadora ou receptora, preocupou-se em definir e traçar “características nacionais”. Paul Van Tieghem formulou, assim, a distinção entre a literatura comparada e a literatura geral, onde a primeira tem por objeto “o estudo das relações entre duas ou mais literaturas” (Nitrini, 1997, p. 25). Para o autor, o que fará parte da literatura geral são os fatos que pertencem a realidade de várias literaturas.

O seu manual foi de suma importância e influenciou outros pensadores como Marius-François Guyard, que influenciado pelas abordagens de Van Tieghem escreveu seu texto chamado *Que sais-je?* - este é o manual comparatista por excelência do sistema universitário francês. (Domínguez, 2006). Precedido por um prólogo, Guyard retoma a estrutura proposta por Van Tieghem, onde, no primeiro capítulo, aborda a história da disciplina; e no segundo, o objeto de estudo e métodos; enquanto no restante são abordados aspectos centrais como gêneros, temas, mitos, influência ou fontes.

Esta tendência foi continuada pelos manuais publicados nos anos sessenta por Pichois e Rousseau (1967/1969) e Jeune (1968).

Em 1983, Daniel-Henri Pageaux coordenou um volume patrocinado pela Société Française de Littérature Générale et Comparée – *La Recherche en littérature générale et comparée en France*. Articulado por duas grandes áreas – “*Orientations de recherches*” e “*Aires culturelles et linguistiques*” – a sua utilidade reside tanto nas breves apresentações dos especialistas como nos repertórios bibliográficos que os acompanham.

Na sequência, o manual de Yves Chevrel (1989/1995) substituiu o de Guyard na mesma coleção. Desde o primeiro capítulo, reconhece-se a necessidade de superação da definição “francesa” da disciplina, centrada nas relações históricas de influência, em favor da análise dos invariantes em consonância com uma essencial expansão das fronteiras culturais por trás das propostas de René Étiemble.

Um dos últimos grandes manuais programáticos em França é sem dúvida *La Littérature générale et comparée, de Pageaux* (1994). A sua organização volta a gravitar em torno de domínios comparatistas, agora examinados sob uma abordagem alimentada

pelos mais recentes contributos teóricos. O seu campo de exemplificação é mais amplo do que o fornecido até agora pelos manuais franceses, incluindo literaturas espanhola, portuguesa e latino-americana em consonância com as especialidades do seu autor. Sua bibliografia final é bastante sintética, mas inúmeras referências são fornecidas no corpo do ensaio (Domínguez, 2006).

Essa visão tripartite da literatura – literatura nacional (*Weltliteratur*), literatura comparada e literatura geral – decorrente de uma visão positivista, segundo Nitrini (1997), não resiste à análise, visto que esses três campos de estudo interagem entre si, implicando-se. Essas fragilidades na construção dessa teoria seriam logo alvo de análises críticas por René Wellek, que viria a construir o que, hoje, conhece-se por “escola americana”

1.2.2 A escola americana

A oposição entre a “escola francesa” e a “escola americana” na literatura comparada é muito bem conhecido. E os rótulos convencionais são tão rudimentares quanto inadequados (Guillén, 1993).

A chamada “escola americana” de literatura comparada foi marcada pelos influxos das teorias literárias de cunho imanentista, como o formalismo, o estruturalismo e o *New Criticism* estadunidense. Segundo Carvalhal (2014), é “despojada de inflexões nacionalistas, distingue-se da francesa por seu maior ecletismo, absorvendo com facilidade noções teóricas, em particular, os princípios que regeram o *new criticism*”⁵ (p. 15), sendo mais aberta a estudos paralelísticos, admitindo o estudo de obras e autores dentro de uma mesma literatura nacional.

Comparativamente à “escola francesa”, a “escola americana” não gerou grandes manuais programáticos para o Comparatismo, o que talvez seja consequência da sua concepção generalista de literatura, muito apegada aos tradicionais cursos universitários dedicados aos grandes livros. As primeiras contribuições importantes devem-se a Stallknecht e Frenz (1961) e Aldridge (1969), que atendem às necessidades do mercado universitário norte-americano (Domínguez, 2006).

Como decorrência dos influxos imanentistas, acreditava-se que o valor artístico de uma obra era intrínseco aos elementos textuais. Em outras palavras, o critério de valor

⁵ Movimento crítico que se desenvolveu nos Estados Unidos a partir dos anos de 1930.

era pautado na literariedade, categoria formulada pelos formalistas russos em seus estudos de poética, já no início do século XX (Guillén, 1993).

Certamente a contribuição mais importante dos Estados Unidos aos manuais programáticos é dada a Robert J. Clements, que foi diretor do Departamento de Literatura Comparada da Universidade de Nova York, com sua *Literatura Comparada como Disciplina Acadêmica* (1978), patrocinada pela Modern Language Association of America (MLA), oferecendo uma visão clara, detalhada e, acima de tudo, pragmática da disciplina.

Seguindo o raciocínio do trabalho de Clements, mas circunscrito em apenas dois domínios comparatistas se encontram os manuais escritos por Barricelli e Gibaldi (1982) e Barricelli, Gibaldi e Lauter (1990), também patrocinados pela Modern Language Association of America.

Para Domínguez (2006, p. 57), esses manuais

São ferramentas extremamente úteis, com uma concepção eminentemente introdutória. Após uma breve apresentação de cada um dos campos interdiscursivos e interartísticos abordados, é incluída uma bibliografia exhaustiva. Sua dimensão didática aumenta significativamente com a disponibilização de programas e materiais utilizados por especialistas em seus respectivos cursos comparatistas em prestigiadas universidades americanas.

René Wellek, crítico tcheco radicado nos EUA, em seu discurso na Associação Internacional de Literatura Comparada, em 1958, defendeu que “as tentativas de se estabelecer fronteiras espaciais entre a literatura comparada devem desaparecer” (1994, p. 109). Nesse mesmo pensamento, Cláudio Guillén (1993) afirma que nenhum desses campos é independente, o que não quer dizer que não existam quaisquer semelhanças entre um estudo de influência e fontes e um estudo de um gênero literário.

Entretanto, faz-se importante salientar que a literatura comparada do novo mundo não é, ao contrário da interpretação de alguns críticos, apolítica (Bassnett, 1993). O que, de fato, deve ser considerado são as visões distintas que o Velho e o Novo Mundo possuem do que é história. Alguns teóricos desse período tentam definir essa temática dizendo que “o fenômeno da literatura como um todo, compará-la, agrupá-la, classificá-la, questionar as suas causas, determinar seus resultados – este é o verdadeiro papel da literatura comparada” (Marsh, 1890, p. 151-170)

Segundo Alós (2012), René Wellek propõe o entrelaçamento e o diálogo constante entre a história, a crítica e a teoria da literatura. Ao definir o comparatismo por sua

perspectiva metodológica, Welles abre caminho para o estabelecimento de um diálogo com a teoria da literatura, que vinha então sendo formulada pelo formalismo russo, pelo estruturalismo tcheco e pela estilística de inspiração germanófila.

Entre os manuais norte-americanos mais recentes – ou da sua esfera de influência – devemos citar os de Miner (1990), Tötösy de Zepetnek (1998), Kushner (2001) e Gillespie (2004). Todos eles, por motivos diversos, apresentam dificuldades na sua utilização pelos estudantes de graduação (Domínguez, 2006). A primeira se limita a um dos domínios comparatistas mais inovadores: a Teoria Literária Comparada. Seu estudo intercultural das teorias literárias ocidentais, de base mimética, e das orientais – chinesas e japonesas – de base expressiva, é do máximo interesse, embora algumas das suas conclusões sejam discutíveis. Contudo, a sua leitura por um estudante universitário exige uma formação comparativa prévia, pelo que a Poética Comparada de Miner não é um manual programático do Comparatismo em sentido estrito.

É na obra de Tötösy de Zepetnek, na qual, após uma sólida reflexão metodológica sobre o chamado Novo Comparatismo, abandona-se a tradicional organização em domínios para explorar os vários interstícios da Literatura Comparada e as áreas teórico-críticas: “Literatura e participação cultural”, “Literatura Comparada como/e interdisciplinaridade”, “Culturas, periferias e literatura comparada”, “Literatura feminina e homens escrevendo sobre mulheres”, “O estudo da tradução e da literatura comparada” e “O estudo da literatura e da era eletrônica” (Domínguez, 2006). A sua dificuldade reside na utilização de uma plataforma polissistêmica e empírica consistente, razão pela qual, a rigor, não é um manual introdutório ao Comparatismo.

1.2.3 A escola russa

O aparecimento na cena internacional dos comparatistas dos países do Leste também contribuiu para quebrar a polaridade existente entre França e Estados Unidos (Nitrini, 1997).

A partir do final dos anos 60, o pensamento comparatista do Leste Europeu passa a ganhar espaço nos congressos internacionais da Associação Internacional de Literatura Comparada. Um dos nomes de destaque foi o de Victor Zhirmunsky. Realizando seus estudos no contexto soviético, ele aproxima pressupostos das teorias do formalismo com o pensamento marxista para elaborar seu modelo de trabalho (Alós, 2012).

Os comparatistas soviéticos se preocupavam, sobretudo, “em distinguir entre analogias tipológicas e importações culturais (outra forma de designar as “influências”), que correspondem sempre a situações similares na evolução social” (Carvalho, 2014, p. 16). A construção de princípios básicos de uma investigação comparada marxista se orientou por uma dupla demarcação: por um lado, contra a literatura comparada “francesa” e ainda mais contra a “americana” (explicitamente), e, por outro, contra o descrédito das questões comparatistas tais como elas, durante o domínio de Stalin, haviam estado na ordem do dia em luta contra o “cosmopolitismo” (Nitrini, 1993).

Os comparatistas soviéticos, que têm em Victor Zhirmunsky uma de suas figuras exponenciais, adotam, como princípio básico, a compreensão da literatura como produto da sociedade. A premissa essencial da proposta de uma teoria comparatista das literaturas dos diferentes povos, do ponto de vista russo, é a ideia de unidade e regularidade do desenvolvimento histórico e social da humanidade. Esse processo é essencial para a evolução da literatura e da arte, como imagens tipificadas da realidade, refletidas na consciência do homem social. Desta maneira, para Zhirmunsky, torna-se indispensável distinguir, na história das literaturas, as “analogias tipológicas” e as “influências literárias”.

Apesar da criticidade existente em Zhirmunsky, o estudioso reconhece a importância e a pertinência da comparação como princípio básico da investigação histórica em pesquisa literária, bem como em outros estudos sociais. Para o estudioso, desde que não se peque por um “imanentismo” muito rigoroso, reduzindo o texto apenas a grandes dimensões de procedimentos literários.

1.2.4 O comparatismo de René Etiemble

A concepção mecânica de influência não foi apenas questionada pelos americanos, sendo René Etiemble também um dos seus críticos, condenando “o positivismo das comparações limitadas às relações de causa e efeito na literatura” (Nitrini, 1997, p. 39). Para o teórico, é admissível a legitimidade da comparação mesmo quando não houver influências, de modo a validar o estabelecimento de paralelismos de pensamento, independentemente de qualquer influência historicamente discernível.

Etiemble se encarrega de rebater a distinção entre literatura comparada e literatura geral e sustenta um interesse que ignora divisões políticas e limites geográficos, pois, para

ele, as literaturas asiáticas têm a mesma importância que as europeias. É, enfim, um humanista na acepção exata do termo. Suas afirmações levam muitos a situá-lo mais próximo da "escola" norte-americana pelo questionamento constante a que submeteu o comparatismo tradicional (Carvalhal, 1993).

Para ele, as duas escolas – francesa e americana – não são inconciliáveis, propondo uma terceira via, a qual chama de mediadora ou dialética: “cabe à literatura comparada conhecer minuciosamente as “relações de fato”, que numa determinada época explicam a ação de um determinado escritor, de uma determinada corrente, de uma determinada cultura” (Nitrini, 1997, p. 39-40).

Em sua teoria, Etiemble compreende uma "interdependência universal das nações", expressão de Karl Marx para quem as obras de uma nação se tornam propriedade comum de todas as nações. Ele propõe o estudo de obras parecidas sem ter em conta seus possíveis contatos ou derivações; interessa-lhe determinar o que denomina de "invariantes literárias", isto é, a unidade de fundo da literatura como totalidade. Neste sentido, postula uma poética comparada (Carvalhal, 1993).

Para o teórico, a literatura comparada começa e se realiza no momento em que se estuda a obra como tal, pois, combinando a pesquisa histórica e a reflexão crítica, a literatura comparada desembocaria fatalmente em uma poética comparada. Para isso, o autor propõe um método indutivo, por meio de pesquisas detalhadas, seja sobre a evolução histórica dos gêneros, seja sobre a natureza e estrutura de cada uma das formas imaginadas por cada gênero nas diferentes civilizações.

No seu sistema de “invariantes literárias”, não há lugar para o inédito, desmistificando, assim, o conceito de originalidade. Para o teórico, há a necessidade de uma mudança radical na concepção e nos objetivos do comparatismo. Com isso, segundo Nitrini (1997), há de se reconhecer o pioneirismo das colocações de Etiemble, ao abrir um flanco para as chamadas pequenas literaturas ocuparem o seu espaço.

De acordo com Nitrini (1997, p.42),

Esse encaminhamento a um tratamento igualitário das diferentes literaturas, na verdade, remonta aos começos da literatura comparada quando, no interior de uma única *Weltliteratur*, a ideia de “inferioridade” e “superioridade” é desprovida de sentido. No entanto, a primazia da tradição literária ocidental derivada da “ideia de uma superioridade de princípio do Ocidente” arraigou-se nesse domínio de estudos literários.

Nesse sentido, o que René Etiemble queria era uma renovação radical da literatura comparada tradicional, pois ela, à época da “escola francesa”, esses estudos funcionavam a reboque de “grandes potências”: ou seja, os estudos eram feitos a partir de um viés em que a literatura de nações estrangeiras era estudada e comparada mediante o seu impacto na literatura dessas nações europeias: francesa, alemã, inglesa. Desse modo, o teórico parte de uma construção anti-imperialista que decorre de sua visão anticolonialista.

Um dos pontos vulneráveis de sua proposta diz respeito ao conflito entre a generalidade de uma concepção que se situa deliberadamente na perspectiva da literatura universal e das resistências das literaturas nacionais. René Etiemble nunca negou a realidade das pátrias, nem a especificidade das literaturas de cada nação, mas rechaçava o chauvinismo cultural, o nacionalismo e a proibição de influências (Nitrini, 1997).

1.3 Por que comparar?

Ferris (2011) afirma que, tal como as humanidades, a Literatura Comparada está agora posicionada em um ponto onde a economia institucional, o valor e o limite coincidem. Com a convergência destas três forças, já não se trata simplesmente de discernir como a lógica da indisciplina afeta este campo de estudo, uma vez que o que foi reivindicado como uma força dentro da Literatura Comparada ameaça tornar-se uma desvantagem no contexto mais amplo da área nas humanidades. No entanto, apesar da migração das suas práticas e interesses para outros campos de estudo, há uma diferença importante a notar entre a Literatura Comparada e as humanidades.

Ainda segundo Ferris (2011, p. 43-44),

Mais do que muitos campos das humanidades, a Literatura Comparada está equilibrada entre um debate sobre o que deve examinar (Europa, multiculturalismo, literatura mundial, por exemplo) e o seu envolvimento com a base metodológica do estudo humanístico, um envolvimento experimentado através do limite que esta metodologia e sua indisciplina impõem-se a vários campos de estudo das humanidades. Só apreendendo esta capacidade a Literatura Comparada poderá evitar ter de justificar, mais uma vez, o seu significado, deslocando a sua consciência metodológica para este ou aquele corpo de literatura ou produção cultural, independentemente do que esse corpo seja definido como sendo.

René Wellek, em 1963, já havia alertado acerca desse problema fundamental, afirmando que a Literatura Comparada estava carregada de uma metodologia obsoleta, e

um método ingênuo de comparações, o que não refletia profunda e seriamente sobre a natureza do objeto a ser estudado.

Com esta observação, Welles abre o estudo literário, e também o das humanidades, ao tipo de relativismo crítico e cultural que mais tarde deploraria sob a forma de teoria literária e crítica.

Apesar de aparentemente dissolvida esta crise, com uma abertura do campo de estudo, esta abertura é o que voltou a assombrar tanto a Literatura Comparada como as humanidades como um limite. Segundo Ferris (2011), este não é o tipo de limite comumente associado ao material enfatizado por este ou aquele campo de estudo (como literatura para estudo literário, e assim por diante). É um limite produzido pela falta de definição sobre o que constitui e impulsiona a Literatura Comparada como um campo de investigação crítica. Como tal, é paradoxal.

Por ser paradoxal, cabe-se o questionamento acerca do “por que comparar?”. Para Ferris (2011), a importância desta questão é que ela nomeia uma tarefa que informa as humanidades como um todo. A este respeito, a Literatura Comparada coloca a questão da importância das humanidades em geral. Isso ocorre porque os métodos definem uma disciplina, enquanto os objetos estudados apenas definem um campo de estudo.

Segundo Ferris (2011), a importância desta questão é que ela nomeia uma tarefa que informa as humanidades como um todo. A este respeito, a Literatura Comparada coloca a questão da importância das humanidades em geral. Isso ocorre porque os métodos definem uma disciplina, enquanto os objetos estudados apenas definem um campo de estudo.

O primeiro plano da comparação na Literatura Comparada destaca a base metodológica dos campos que compõem as humanidades e, ao fazê-lo, implica esses campos na lógica da indisciplinada para a qual a Literatura Comparada tem se voltado recorrentemente sempre que foge à questão do seu próprio limite.

As humanidades são um empreendimento comparativo, uma vez que a sua aposta fundamental é que tudo o que é produzido em nome da arte, da cultura, da literatura, da história, ou o pensamento, foi historicamente fundamentado numa resposta à questão de como é ser humano, uma questão que imediatamente cria um conflito sobre o direito desta ou daquela reivindicação a tal título. E, mesmo que as obras de arte recusem esta pretensão, tem sido tarefa da sua interpretação política, social e acadêmica reinstituir essa afirmação, nomeadamente, que o significado das humanidades reside na reflexão do sujeito humano. E o método para sustentar essa reflexão não deixou de ser comparativo.

Quando se pensa na tarefa da comparação, pensa-se em uma que se origina em relação a um mundo. Não é uma tarefa que pertença ao mundo, apesar da tendência atual de ver a parte comparativa da Literatura Comparada como se as palavras “mundo” e “comparativo” fossem tão intercambiáveis que nenhuma diferença real pudesse ser discernida quando alguém fosse traduzido como o outro porque um é muito comparável ao outro. Partindo desse pressuposto, deve-se levar em consideração e se ter atenção ao fato de que esta tradução impulsiona o imperativo de que a Literatura Comparada se torne agora “Literatura Mundial”, uma vez que amplia o que pode comparar, mas não altera a prática comparativa pela qual sempre operou.

Também continua a ser um desafio distinguir as forças sociológicas e práticas deste desenvolvimento, uma vez que esta viragem para o mundo tem tanto a ver com uma tentativa de abordar a posição precária do estudo literário, bem como o futuro precário da Literatura Comparada dentro da universidade contemporânea. Mas, seja o que for que motiva este impulso, permanece o fato de que, embutido neste impulso, reside a afirmação de uma metodologia com uma extensão ilimitada do assunto através do espaço. Os termos desta confusão são complexos, uma vez que tanto o método como esta extensão recorrem ao mundo para o seu significado. Assim, é necessário esclarecer como a comparação surge numa relação com o mundo que é diferente da sua conceitualização como mundo – precisamente agora que a Literatura Comparada e outros campos reivindicam práticas globais (Ferris, 2011).

Ainda para Ferris (2011), a Literatura Comparada e as humanidades correm o risco de fazer o erro de simplesmente mudar a política pela economia, com medo de que o próximo barco para o futuro parta sem eles. Sendo assim, comparar estes momentos da nossa história é ver como a lógica da comparação trai o projeto intelectual que parece sustentar. Para que tal projeto sobreviva, a última coisa que precisa de fazer é submeter-se às ideologias dos seus contextos contemporâneos.

Uma reflexão sobre a comparação que seja capaz de interromper o seu próprio desenvolvimento de um modo diferente da coerção da crise seria um começo para que o nosso presente possa reivindicar o porquê e evitar as repetições intermináveis do quê e do como. “As ciências naturais podem perguntar sobre o que existe no nosso mundo, as ciências sociais podem medir como estamos nesse mundo, nós, pelo menos, podemos perguntar porquê – e é por isso que comparamos” (Ferris, 2011, p. 33).

Desta maneira, é a necessidade de um porquê acerca dos eventos no mundo que faz com que se busque comparar fenômenos, tanto nas humanidades como na literatura

comparada, e isso desde os tempos mais tenros e iniciais da nossa escrita. Sendo assim, comparar textos se faz essencial para que se possa entender como a literatura contemporânea pode ter se apropriado de elementos das literaturas primárias para o seu desenvolvimento.

Para este trabalho, faz-se essencial compreender como a literatura medieval influenciou de maneira significativa a produção de textos de literatura de fantasia medieval, pois não se faz possível compreender a construção de mundos mágicos, em que bruxas, magos, duendes, feiticeiras e tantos outros elementos do fantástico sem que a comparação com textos medievais ocorra, a partir da observação desse mundo antigo e seus comportamentos, seus medos e a maneira como a história trouxe e tratou esses personagens – reais e/ou imaginários – dentro da perspectiva do fantástico.

1.4 A literatura comparada e os textos medievais

Hoje, o fascínio pelas questões medievais - em particular o gótico - ocorre em todas as formas e gêneros, seja literatura, cinema, televisão e novas mídias, incluindo a rede mundial de computadores e videogames, etc., e o ressurgimento de gêneros medievais, heróis, temas, mitos e tradições estão remodelando nossa compreensão da Idade Média (Capelli, 2013).

A Idade Média é o período da história europeia desde a queda do império romano no Ocidente (século V) até a queda do império no Oriente com Constantinopla em 1453. O uso de uma periodização tripartida - que postula uma Idade Média em declínio seguida de um período de “iluminação” – remonta à noção humanista da Renascença e à ideia do ressurgimento da aprendizagem baseada em fontes gregas e latinas.

Para Renata Capelli (2013), a discussão sobre antiguidade e modernidade representa também uma outra questão problemática, visto que a gradação da idade antiga para a idade moderna no mundo inteiro não ocorreu de maneira igualitária em todos os lugares do mundo.

Desta maneira, faz-se importante destacar o seguinte questionamento: “o que estava acontecendo fora da Europa enquanto a Europa estava atravessando sua fase medieval na história?” (Capelli, 2013, p. 163). Fases históricas diferentes acontecendo em culturas diferentes devem ter o mesmo peso temporal no quadro cronológico da história mundial.

Domínguez (2004) afirma que um dos motivos pelos quais existe uma relação complicada entre a Literatura Comparada e a literatura medieval é que esses campos de estudo pertencem a várias esferas estreitamente interligadas, como a fragilidade epistemológica atribuída à Literatura Comparada, a sua integração acadêmica dentro e fora do campo dos Estudos Literários, que fez com que ela ficasse metodologicamente enclausurada dentro de si própria e de sua teoria durante várias décadas, ou na própria existência de uma disciplina translinguística, que por definição tem uma suposta intenção comparativa, dedicada à literatura medieval (*Medievalismo*, *Romanistik*).

No concernente aos fatores que partilham essa história problemática, compreender a discussão ontológica anterior ao que isso representa para a Literatura Comparada se faz necessário. A primeira onda nacionalista na Europa no século XIX está intimamente ligada à revolução filológico-lexicográfica porque, segundo Anderson (1996, p. 84) “criou e, gradualmente, espalhou a convicção de que as línguas (pelo menos na Europa) eram, por assim dizer, a propriedade pessoal de grupos bastante específicos... e além disso que estes grupos, imaginados como comunidades, tinham direito ao seu lugar autônomo em uma fraternidade de iguais”.

Para Domínguez (2004 p. 401),

A Gramática Comparada teria contribuído para isso porque a disciplina foi “central para a formação dos nacionalismos europeus do século XIX, em completo contraste com a situação nas Américas entre 1770 e 1830” (Anderson 1996, 71). Embora a importância destes estudos para a construção da consciência nacional seja indiscutível, devo salientar, mesmo assim, que Anderson negligencia o papel desempenhado por outra disciplina comparada (Literatura Comparada) no que diz respeito aos movimentos nacionalistas nesta época - na verdade, época de sua fundação acadêmica. Enquanto a Gramática Comparada se dedicou às relações entre as línguas para classificá-las em famílias e reconstruir etapas perdidas (protolínguas), a Literatura Comparada dedicou-se à pesquisa das relações entre as literaturas, desde que suas fronteiras fossem aquelas estabelecidas pelas nações- estados, não numa perspectiva ascendente (as proto-literaturas, incluindo as medievais, eram consideradas objeto de estudo do Folclore e da Mitologia), mas numa perspectiva descendente, isto é, com especial atenção às idiossincrasias nacionais e ao estabelecimento de direções nacionais de influência literária no contexto europeu.

Partindo desse pressuposto, é óbvio que o problema ontológico que a literatura medieval coloca à Literatura Comparada é o resultado de não ser uma formação cultural nacional, mas sim não-nacional. Para Domínguez (2004), é claro que o interesse comparativo na literatura medieval paira na linguística, e não na literatura, sendo isso uma consequência do problema ontológico já mencionado: as literaturas medievais são

consideradas nacionais de acordo com critérios linguísticos (pela sua ruptura com a matriz latina), mas não de acordo com critérios culturais.

Esta mesma onipresença da retrodefinição nacional das literaturas medievais não tem sido inteiramente estranha à teoria da comparatista, como pode ser percebido na teoria do processo interliterário de Dionýz Ľurišin (Domínguez, 2004). Ao considerar a literatura nacional como a menor unidade da literatura mundial, coloca as literaturas medievais em pé de igualdade com as literaturas étnicas modernas e as situa na escatologia da nacionalização literária.

Segundo Domínguez (2004), o estatuto que lhes é atribuído não é não-nacional, mas, mais precisamente, subnacional, o que nos coloca no campo teórico do regionalismo literário. Nos últimos anos, a Literatura Comparada abandonou a segurança e a naturalidade ingênuas, assentes numa alegada assepsia teórica, da literatura nacional como área de estudo, processo que se intensificou recentemente num sentido pós-nacional devido à globalização, com a sua reinvenção territorial (local) e movimentos multiculturais.

Considerando o fato de os Estados-nação serem produtos históricos recentes, é claro que as formações culturais não-nacionais (e entre elas as literaturas medievais) constituem um novo desafio comparativo, cujas consequências teóricas não serão insignificantes quando se trata de compreender outras formações culturais que vão além de uma (ou de ambas) as coordenadas do cronótopo medieval europeu (Domínguez, 2004).

A forma natural como as premissas destas concepções é aceita é notável e é provavelmente um resultado do papel desempenhado pelas literaturas medievais no cânone escolar nacional, na medida em que os seus textos só são descodificados no quadro de um circuito acadêmico de comunicação altamente mediado. Para Domínguez (2004), existem duas hipóteses fundamentais de uma teoria sistêmica da literatura no que se refere a alguns fatos observados: 1) Em contraste com uma orientação textocêntrica, concebe a literatura como um sistema comunicativo e dinâmico de interação social; 2) Apenas se reconhece o estatuto heurístico da noção de sistema, e não o estatuto ontológico. O sistema existe dentro da estrutura do sistema teoria - daí a sua natureza construtivista - como uma ferramenta que nos permite inferir certas consequências observáveis.

1.4.1 Perspectivas teóricas para o estudo da literatura medieval

Globalismo e relativismo são dois conceitos-chave que sustentam o estudo da Idade Média. Revelam-se como facetas complementares do multiculturalismo inerente à cultura medieval e esta deveria ser uma perspectiva dos estudos hoje (Capelli, 2013).

Faz-se necessário considerar que globalização e globalismo são conceitos distintos e que, para a Literatura Comparada, o conceito de globalização não se aplica, sendo globalismo, uma visão de mundo onde múltiplos itinerários marcam uma ampla rede de intersecções e interações, o que é mais válido dentro desse conceito.

Para Capelli (2013), a ideia de universalidade como uma “essência interior” é diferente da ideia medieval de uma “doutrina moral e estatal orientada para o mundo”, onde a religião permeava todos os aspectos da sociedade e nenhuma perspectiva universal parecia concebível além da comunidade da religião.

Ao tentar estabelecer paralelos funcionais entre passado e presente, muitas vezes acontece que recorrências coincidentes e poligenéticas são erroneamente colocadas no mesmo caminho de desenvolvimento diacrônico e acontece com igual frequência que categorias modernas de crítica ou perspectivas críticas modernas são aplicadas incorretamente aos fenômenos socioculturais medievais (Capelli, 2013)

Para Domínguez (2004), as causas destas relações problemáticas entre a Literatura Comparada e a literatura medieval como campo de estudo pertencem a várias esferas estreitamente interligadas, como a fragilidade epistemológica atribuída à Literatura Comparada, a sua abstrusa integração acadêmica dentro e fora do campo dos Estudos Literários, que fez com que ela ficasse metodologicamente enclausurada durante várias décadas, ou na própria existência de uma disciplina translinguística, que por definição tem uma suposta intenção comparativa, dedicada à literatura medieval.

Dois conceitos são deveras problemáticos ao se tratar de literatura comparada e textos medievais, tanto que os primeiros estudiosos, por causa desses pontos, não consideravam a literatura medieval passível de ser comparada. O primeiro seria os conceitos de texto original e originalidade; e o segundo, os conceitos de gênero (masculino e feminino) e gênero textual.

No período de fundação acadêmica da Literatura Comparada como disciplina, na França, no final do primeiro terço do século XIX, as literaturas medievais constituíram seu primeiro campo de aplicação. No entanto, desde o final do século XIX, iniciou-se

uma renúncia gradual à investigação comparativa das literaturas medievais (Domínguez, 2004).

Isso se deve, primariamente, a primeira onda nacionalista na Europa no século XIX, que está intimamente ligada ao que Domínguez (2004) chama de revolução filológico-lexicográfica, em que as línguas pertenciam a grupos específicos, sendo sua propriedade pessoal. Esse movimento, chamado de Gramática Comparada, deve, de alguma forma, ter contribuído para o alinhamento e definição dos nacionalismos no século XIX, no mesmo período em que também surgiu a Literatura Comparada enquanto disciplina.

Desta maneira, torna-se óbvio que o problema ontológico que a literatura medieval coloca à Literatura Comparada é o resultado de não ser uma formação cultural nacional, mas sim não-nacional: as literaturas medievais são consideradas nacionais segundo critérios linguísticos (pela sua ruptura com a matriz latina), mas não segundo critérios culturais, visto que a inexistência de qualquer variante nacional das literaturas medievais não deve ser concluída a partir dessa refutação, uma vez que a ideia mais cotidiana destas literaturas é totalmente uma ideia nacional, uma invenção projetada a partir de o cânone historiográfico na área das autodescrições sistêmicas (Domínguez, 2004).

1.4.1.1 Texto original e originalidade

Na Idade Média, a originalidade era um conceito que hoje pode ganhar sentido com referência ao conceito de *auctoritas*⁶. Ou seja, o conceito de *auctoritas* pede que se reconsidere a função do autor como modelo de oposição entre o anonimato geral e transcendental das obras literárias e a autoridade manifesta apresentada pelas obras científicas (Capelli, 2013).

Para Minnis (1989), em sentido literal, o termo *auctor*, que, mais tarde, daria origem ao termo “autor” em nossa língua, corresponde a alguém que, alguma vez, foi um escritor e uma autoridade, alguém não meramente para ser lido, mas também para ser respeitado e acreditado.

Para os gramáticos medievalistas, o termo deriva de quatro principais fontes, que são, de acordo com Minnis (1989, p. 10)

Auctor deveria estar relacionado ao verbo latino *agere* (agir ou executar), *augere* (crescer) e *auire* (amarrar) e ao nome grego *authentim* (autoridade). Um

⁶ *Auctoritas*, termo medieval utilizado para designar a autoria de um texto.

autor “executou” o ato de escrever. Ele trouxe algo à existência, fez com que “crescesse”.

Desta maneira, o autor possuía *auctoritas*, possuindo a capacidade e a sagacidade em suas fortes conotações (Minnis, 1989). Em consequência, *auctoritas* significa um amplo espectro de níveis inter-relacionados de significado associados à autoridade, influência autoral e cânone, e tem a ver com a relação dialética entre o autor (*auctor*), o escritor (*scriptor* ou compilador) e o texto escrito (*scriptum/scriptura*) (Capelli, 2013).

A criatividade artística não é definida como a capacidade de individualização, culminando na genialidade, mas como a capacidade de confiar na tradição e na reutilização da herança textual e da história comentada.

1.4.1.2 Gênero e gênero textual

As categorias de gênero e gênero textual existiam na Idade Média tal como existem hoje: o que não existia naquela época eram perspectivas baseadas no gênero e no gênero textual, ou seja, a consciência acadêmica da construção sociocultural da masculinidade e da feminilidade e o interesse em explorar as relações entre gênero e criatividade, identidade e gênero textual (Capelli, 2013).

Ao se pensar em uma análise da literatura medieval orientada para o gênero, faz-se necessário observar as mentalidades dogmáticas religiosas – expressões de sociedades baseadas na religião – e nas políticas dinásticas e de sucessão através das quais os povos medievais viam a diferença entre homem e mulher.

As teorias feministas e dos estudos *queer* têm levantado o véu sobre a possibilidade desafiadora de usar a ideia moderna de gênero para encorajar formas inovadoras de olhar para a literatura medieval em aspectos culturais, perspectivas sociais e antropológicas (Capelli, 2013).

Assim, é proveitoso estudar a representação de gênero e a percepção de identidade, sexualidade e diferença na literatura medieval com um olhar crítico sobre novas tendências conceituais e disciplinares, por exemplo, a questão do estilo e a questão da transgressão.

Para Capelli (2013, p. 165-166),

[...] as representações de homens e mulheres no mundo medieval, os estudos culturais e de gênero tornam-nos conscientes do papel que as personagens literárias de ficção desempenham na transposição para o domínio metafórico

artístico das questões da vida quotidiana. Distinguindo linguagem e ação, podemos analisar a natureza física e metafísica das criações literárias, eliminando o risco de contornar a grande carga de atitudes culturais do clássico e da tradição patriarcal: portanto, sexo e amor, misoginia e homossexualidade – numa palavra, todas as questões orientadas para o gênero – tornam-se paradigmas literários de mudanças sociais, difratados pela intenção artística dos textos.

Os escritores medievais obedeciam em todos os aspectos às regras da retórica, o que significa que estavam interessados em problemas e questões relativas ao estilo, ao registro, às formas literárias e métricas; entretanto, o conceito de gênero tem origens modernas – românticas, para ser mais preciso.

Dado que na literatura medieval podemos observar a tendência para tematizar os gêneros de acordo com regras fixas de estilo e registro, a associação (pós)moderna entre gênero e gênero textual pode ter um grande impacto quando aplicada a subcategorias temáticas definidas com base em formalidades e dispositivos funcionais (por exemplo, escritoras e literatura didática, o tratamento da sodomia na poesia, atividades sexuais na hagiografia, etc.) (Capelli, 2013).

Sob esse aspecto, faz-se importante destacar o benefício de se estudar a Idade Média, visto que este período beneficia particularmente múltiplas áreas de especialização dos estudiosos e das suas variadas ferramentas metodológicas.

1.5 A literatura comparada e a ficção de fantasia medieval

Contadores de histórias de todas as culturas e todos os tempos inventavam diferentes motivos, temas e figuras para maravilhar ou aterrorizar seus ouvintes (Batalha, 2012).

Até o século XVIII, existiam parâmetros bem definidos para a ocorrência desse fenômeno: “havia uma nítida separação entre as formas da Natureza e as formas da Sobrenatureza, ambas situadas no imaginário, fora, portanto, do modelo do *alogon*, ou seja, aquilo que “é estranho à linguagem”, segundo os pitagóricos” (Batalha, 2012, p. 482). Já Gabrielli (2002) diz que o próprio conceito de fantástico literário, às vezes identificado à mera presença de elementos sobrenaturais na trama.

Todorov (1992) afirma que fantástico se constitui a partir da presença, na narrativa, de um elemento que provoque uma quebra de leis aceitas como naturais no mundo real, com a condição de que não se estabeleça, para tal quebra, uma explicação cabal. É, portanto, “da inexplicabilidade de um acontecimento estranho que, para

Todorov, nutre-se o fantástico. Ou, dito de outro modo, “o efeito de fantástico depende da manutenção de um estado de hesitação insolúvel diante de uma quebra da normalidade” (Gabrielli, 2002, p. 26).

Partindo desse pressuposto, pode-se entender que a adesão ao sobrenatural está em nossa própria natureza e a questão dos ritos e da magia está intrinsecamente vinculada às manifestações estéticas, sendo este percebido como tal em todos os tempos e em todos os lugares.

Para Chelebourg (2006, p. 10),

Acreditar nele ou não, tal é a alternativa diante da qual cada um se acha colocado quando acontece a irrupção do impossível. Essa alternativa é temerosa para o sobrenatural, pois dela depende a razão de sua própria existência.

Quando J. R. R. Tolkien escreveu em uma folha de papel “In a hole in the ground there lived a hobbit”⁷, afirma-se que, a partir desse momento, muito do que se entende do gênero ficção de fantasia surgiu (JAMES, 2012).

A partir desse momento, James (2012) afirma que o lançamento de *O Senhor dos Anéis* lança um feixe de luz sobre toda a fantasia escrita em língua inglesa, bem como também em outros idiomas: os autores subsequentes estavam constantemente ou tentando imitá-lo ou, simplesmente, tentando escapar de suas influências.

Na mesma sequência de importância, outro autor, C. S. Lewis, e suas novelas de fantasia não terão o mesmo impacto que, por exemplo, as obras de Tolkien, mas, como era cristão, sua obra logo alcançou um grande impacto e público com seu livro *Space Trilogy* e *As Crônicas de Nárnia*.

Para Batalha (2012), as pegadas da passagem de uma emoção ou de um sentimento que podem, em seguida, concretizar-se em um gênero são reconhecíveis através dos diversos espaços geográficos e temporais nos quais o termo “fantástico” é empregado. Como essa terminologia é utilizada desde muito cedo no Ocidente, a partir de Platão, o termo é logo utilizado para designar aquilo que será posteriormente percebido como um conjunto de comparações e de metáforas que se remetem ao reflexo e aos ícones, tentando captar o núcleo central da imagem e da imaginação.

⁷ E num buraco no chão, vivia um hobbit (tradução da autora). Trecho de abertura do livro *O Hobbit*, de 1937

É nesse momento em que Platão traz à tona os conceitos de “real” e “simbólico”, sendo o simbólico o reflexo de uma ideia. Aristóteles também parte do mesmo pressuposto, sendo o seu objeto diferenciado: o filósofo mencionou fantasmas, mortos-vivos e seres que, hoje, fazem parte do que chamamos de Literatura grotesca.

A literatura de fantasia vem desse contexto do “real” e “simbólico”. Do grego, *fantasia* significa imaginário. Desta forma, esse estilo literário coloca na frente dos olhos dos leitores aquilo que, em uma lógica racional, é impossível de ser pensado, mas que está dentro da nossa imaginação.

Entretanto, o termo “fantástico” possui dificuldades para sua compreensão. Segundo Ceserani (1999, p. 15-16),

Uma das dificuldades para a compreensão do termo “fantástico” provém das diferentes concepções filosóficas do final do século XVIII, que atribuíam a ele sentidos diversos, bem como as diferentes traduções que tiveram nas línguas europeias as palavras e conceitos a ele correlacionados. Em francês, italiano e espanhol, por exemplo, o termo “fantasia”, corresponde de modo geral ao sentido alemão, hegeliano e romântico, que designa a faculdade mais alta e criativa. Paralelamente, “imaginação” – do alemão *Einbildungskraft* – remete à faculdade de menor entidade, ou seja, aquela que desenvolve uma atividade puramente combinatória. Ora, em inglês, dá-se exatamente o contrário, e a designação dos dois termos se inverte, contribuindo para a dificuldade de sua conceituação, uma vez que este poderia recobrir qualquer nova acepção que estivesse em relação com o imaginário.

O gênero, na modernidade, enfrentou inúmeros desafios, como críticas acerca do fato de que, como o termo “fantástico” era novo, apropriaram-se dele “e tudo passou a ser adjetivado como “fantástico”” (Batalha, 2012, p. 484). Os mais diversos comentários negativos acerca do novo gênero revelavam o descrédito de um gênero que coloca em xeque o critério da verossimilhança, associando-o a uma literatura de baixa qualidade.

Essa percepção de uma modalidade literária específica logo gerou interesse em diversos críticos que, de todas as maneiras, tentaram definir esse gênero. Para Batalha (2012), da mesma forma, muitos escritores que a praticaram também teceram comentários a respeito, no intuito de compreender aquilo que faziam, aventurando-se em um exercício teórico e classificatório. É apenas no final do século XVIII, que Charles Nodier (1780-1844) o transforma em gênero literário, escrevendo o célebre artigo “*Du fantastique en littérature*” (1830).

Para Nodier (1957), o fantástico se torna a expressão do refúgio contra a desilusão provocada pela dura realidade do mundo, e o termo abarca todas as áreas da imaginação poética. o fantástico como pertinente às obras de Homero e às do maravilhoso cristão da

Idade Média, rechaçadas, respectivamente, pela era dos filósofos e pela sabedoria prosaica dos clássicos.

O autor ainda considera que há três tipos de fantástico, que são: as “falsas histórias”, “cujo charme resulta da dupla credibilidade do leitor e do ouvinte” – Perrault, por exemplo -; as “verdadeiras”, que relatam “um fato tido como materialmente impossível e que, no entanto, ocorreu sob a vista e o conhecimento de todos”; e enfim as “histórias vagas” que deixam “a alma em suspenso por uma dúvida sonhadora e melancólica” (Nodier, 1961, p. 330)

Não cabe neste trabalho discutir a extensa teoria acerca da diferença do termo “fantástico” e “maravilhoso”, sendo o conceito de “real maravilhoso” (Carpentier) ou “realismo mágico” (Cortázar) o que será utilizado como norte para essa tese.

Para Batalha (2012), o realismo mágico/maravilhoso distingue-se do fantástico *strito* na medida em que a irrupção do irracional ou do extraordinário não é apreendido pelo viés de um conflito frontal entre a realidade comumente aceita – o racional – e outra coisa que a nega – o irracional ou sobrenatural.

Nesse viés de discussão, no século XX, com o florescer da ficção científica, surge o termo norte-americano *fantasy*, aplicado exclusivamente à literatura, designando fantasia como algo “livre de criação, sem nenhuma espécie de limitação, recobrando assim o campo do maravilhoso como o do fantástico”.

Para Windling (1987, p. 12),

A *fantasy* cobre um amplo campo da literatura clássica e contemporânea, aquela que contém elementos mágicos, fabulosos ou surrealistas, desde os romances situados nos mundos imaginários, com suas raízes nos contos populares e na mitologia, até as histórias contemporâneas de realismo mágico, onde os elementos de *fantasy* são utilizados como meios metafóricos para tornar claro o mundo que conhecemos.

Nessa perspectiva, o fantástico representa emblematicamente a literatura tomada em seu sentido amplo, com seu jogo de presença e ausência promovido pela linguagem. Expressão privilegiada da ambiguidade em que se encerrou a criação literária na modernidade, examinar a literatura fantástica nos parece ainda pertinente porque ela se afigura como uma gratuidade pura, exibindo sua literalidade e sua natureza de puro objeto verbal (Batalha, 2012).

E é nesse contexto que a literatura de fantasia vai se desenvolver e, de modo a entender profundamente essa influência, faz-se necessário analisar o quanto Tolkien e o seu texto influenciaram o crescimento do gênero.

1.6 O uso de fontes medievais na literatura de fantasia

A literatura de fantasia medieval se desenvolveu em torno das fontes medievais. Um exemplo interessante disso é o autor inglês John Ronald Reuel Tolkien, que, por ter sido professor de *Old English* na universidade, utilizou-se de diversas fontes medievais para a construção das suas obras.

Drout (2004) discute a diferença entre transformação e apropriação de ideias, sendo o primeiro, segundo o autor, mais propício para a temática. Segundo o autor, a apropriação vem do termo do latim ‘appropriare’, que significa tomar para si, pegar algo sem permissão, expropriar, roubar – são inaplicáveis à situação.

A partir deste ponto de vista, o autor apresenta as três categorias correspondentes à transformação de um material em termos de conhecimento e reconhecimento, tal qual explicitado no Quadro 01

Quadro 01 – Três categorias de comparação de textos medievais

Três categorias de comparação de textos medievais
Tipo 1: A transformação do material de origem sem a indicação do autor, dentro do texto, de onde vem o material, mas sem o autor estar fazendo esforços especiais para disfarçar a fonte
Tipo 2: A transformação do material de origem com discussão aberta sobre a fonte e a transformação.
Tipo 3: A transformação do material de origem em que a fonte é deliberadamente disfarçada, sem interesse e, portanto, não anotado ou não reconhecido pelo autor

Fonte: dados sistematizados pela autora a partir de Drout (2004).

No concernente ao tipo 01, Drout (2004) afirma que, para todos os leitores conhecedores da literatura medieval inglesa, as principais fontes de Tolkien são aparentes, mas ele nunca as menciona no texto principal de *O Senhor dos Anéis*.

Outros exemplos incluiriam *Crônicas de Prydain*, de Lloyd Alexander, que se baseiam no *Mabinogion*; A sequência *The Dark is Rising*, de Susan Cooper, que se baseia em materiais anglo-saxões, celtas e arturianos. Os romances arturianos de Mary Stewart

inspirados em Gildas, Bede e outros, e Robert Holdstock, cujos *Mythago Wood*, *Lavondyss* e *Gate of Ivory*, *Gate of Horn* (entre muitos outros) baseiam-se em costumes populares, arqueologia e antropologia, bem como em materiais celtas, utilizando-se de transformações do Tipo 1 (embora sejam mais próximas do Tipo 2 do que as de Tolkien, Alexander e Cooper).

No que diz respeito ao tipo 02, *The Once and Future King*, de T. H. White, representa o emprego mais bem-sucedido desse método. Isto está próximo de um envolvimento pós-moderno ou metaficcional com os textos e a sua interpretação. O anacronismo deliberado pode ser empregado, e os autores podem tentar explicar suas fontes e justificar suas transformações específicas (Drout, 2004).

Já no tipo 03, onde o autor deliberadamente disfarça ou simplesmente não percebe que usaram uma fonte – são mais difíceis de identificar e a ironia que geram é um pouco mais difícil de analisar (Drout, 2004). Como as transformações do Tipo 3 são notadas pelos críticos que leem, se não contra o autor, pelo menos com um enfoque agressivamente não autoral, sendo elas são apenas indicadores de ironia para aqueles críticos específicos que escolhem ler desta forma. Para o autor, no entanto, em apoio à leitura do Tipo 3, os autores nem sempre são os seus melhores críticos e podem, de fato, ser influenciados inconscientemente por vários fatores culturais.

Entretanto, esse tipo de leitura é, obviamente, difícil por vários motivos. Segundo Drout (2004, p. 8),

[...] A rejeição da aparente intenção autoral, que, apesar da “morte do autor”, continua a exercer uma influência poderosa sobre a crítica. Em segundo lugar, a identificação de uma transformação do Tipo 3 é perturbada pelo problema da analogia versus homologia que assola tantas áreas diferentes da investigação intelectual, da biologia à antropologia cultural. Finalmente, embora a suposta identificação de fontes possa parecer uma solução parcimoniosa para problemas de influência, a caça às fontes pode, de facto, negar a invenção individual e a criatividade dos autores e pode permitir um alcance crítico excessivo. Além disso, nem sempre é possível determinar se o autor de uma transformação do Tipo 3 foi para a fonte original ou usou alguma forma intermediária (isto também é, às vezes, o caso das transformações do Tipo 1).

Cada um dos três tipos de transformações de fontes medievais na literatura moderna funciona, de uma forma ou de outra, para criar dois efeitos retóricos diferentes: eles desenvolvem o conceito do “mundo secundário” ou história alternativa, e desenvolvem um argumento sobre o material de origem que eles se transformam. Às vezes, esses dois efeitos podem funcionar com propósitos opostos, como quando um

mundo secundário depende fortemente de magia que desafia a física, tornando difícil para o leitor acreditar no argumento da interpretação das fontes pelo autor. Outras vezes, os dois efeitos apoiam-se mutuamente, como quando a narrativa do mundo secundário é capaz de fornecer detalhes que de outra forma faltariam para fontes históricas fragmentárias.

Uma das características assumidas da literatura de fantasia é que ela não é irônica, que as pessoas leem literatura de fantasia “para escapar” de muitas coisas, entre elas o tipo de escrita irônica e autoconsciente que está associada à literatura modernista (Drout, 2004).

Compreender as formas como as fontes medievais podem ser transformadas em literatura de fantasia pode ajudar a explicar a retórica e a estética deste importante gênero. A literatura de fantasia não é apenas a forma como a maioria do público em geral encontra materiais medievais (embora materiais medievais transformados) influencia a comunidade de estudiosos que interpretam textos medievais (Drout, 2004).

As transformações são interpretações completas e poderosas, podendo criar distorções e não ser aceitas pela comunidade interpretativa de estudiosos, entretanto trazem nova vida aos textos medievais que, de outra forma, poderiam ser ignorados. Ainda mais significativo, o processo de transformação não se limita à literatura de fantasia ou aos textos com fontes medievais, podendo ocorrer em toda literatura, fazendo-se necessária a compreensão de todo o seu funcionamento.

1.7 O neomedievalismo: da Idade Média à modernidade

Os esforços dos historiadores para construir histórias medievais refletem uma tentativa de reconectar o público moderno com culturas e eventos passados. Os praticantes do neomedievalismo seguem um princípio semelhante, com uma divergência significativa – o neomedieval distorce propositadamente os fatos, afastando assim os seus consumidores da história real, a fim de se envolverem com uma história alterada e imaginada (Johnson, 2020).

Kellyann Fitzpatrick abre o seu livro *Neomedievalism, popular culture and the academy: from Tolkien to Game of Thrones* com uma definição sobre o que é ser um medievalista, o qual ela define como “um estudioso da história e da civilização do que comumente chamamos de Idade Média. À partida, isto parece bastante simples: os medievalistas estudam a Idade Média, que é objeto de estudos medievais acadêmicos” (p.

4). Entretanto, a mesma autora vai dizer que projetos como o Neomedievalismo complicam essa definição visto que “se concentram nas reações e apropriações indevidas da Idade Média, e não na Idade Média em si” (p. 4).

Ainda há um outro conceito que complica um tanto mais esse entendimento, que diz respeito a diferença entre medievalistas e estudiosos do medievalismo. Segundo Shippey (2009, p. 46), “qualquer tentativa pós-medieval de reimaginar a Idade Média, ou algum aspecto da Idade Média, para o mundo moderno, em qualquer uma das muitas mídias diferentes”, é o que se pode chamar de medievalismo.

Isto se deve em parte à relativa novidade dos estudos do medievalismo como um campo acadêmico aceito, enquanto os “estudos medievais” – um termo que descreve o trabalho que os medievalistas realizam em outros campos acadêmicos tradicionais, como História da Arte, Estudos Ingleses, História, Música, Linguística, Teologia e Filosofia têm sido um campo de estudo aceito na academia há algum tempo, conforme indicado pelos numerosos “Institutos Medievais”, “Centros de Estudos Medievais e da Primeira Modernidade” e similares que podem ser encontrados dispersos em universidades norte-americanas e europeias (Fitzpatrick, 2019)

Embora haja uma série de medievalistas que abraçam o nascente campo dos estudos do medievalismo, a relação entre os dois campos é muitas vezes frágil, como exemplificado pela confiança profissional dos estudiosos do medievalismo em especializações em outros campos de estudo (como os estudos ingleses ou medievais propriamente ditos) e/ou carreiras alternativas como meio de apoiar suas atividades intelectuais. Para Fitzpatrick (2019), embora se possa simplesmente atribuir isto à novidade do campo ou a uma aversão à mudança na academia em geral, um olhar para as especificidades da fundação do campo dos estudos medievais revela uma aversão constitucional muito mais profundamente enraizada ao medievalismo em particular.

Biddick (1998, p. 1-2) afirma que

Os métodos utilizados para estabelecer os estudos medievais como disciplina acadêmica no século XIX são bem conhecidos e podem ser resumidos da seguinte forma. A fim de se separarem e se elevarem dos estudos populares da cultura medieval, os novos medievalistas acadêmicos do século XIX designaram suas práticas, influenciadas pelo positivismo, como científicas e evitaram o que consideravam práticas menos positivistas e “não científicas”, rotulando-as de medievalismo. Eles isolaram artefatos medievais de sedimentos históricos complexos e os estudaram como se fossem fósseis.... Através destes diferentes tipos de exclusões, justificadas como evitando medievalismos sentimentais, estes estudiosos foram capazes de imaginar um interior coerente para a disciplina dos estudos medievais. O medievalismo, um

efeito fabricado dos estudos medievais recém-formados, tornou-se assim visível como o seu “outro” desprezado, a sua exterioridade.

Biddick localiza esta divisão inicial dos estudos medievais do medievalismo nos métodos “científicos” do século XIX, mas afirma que embora os estudos medievais do final do século XX rejeitem os métodos excludentes usados pelos seus “pais” há mais de um século, é, no entanto, ainda é assombrada por estes impulsos de exclusão. Em particular, ela critica o que coletivamente chama de “novo medievalismo”, que ela vê como uma “teoria” excludente em prol da história (Fitzpatrick, 2019).

A mudança é então possível nos estudos medievais, e o campo tem mostrado uma aceitação crescente de abordagens mais progressistas e teoricamente sofisticadas. Além disso, há todas as indicações de que o medievalismo, que provavelmente nunca esteve totalmente ausente dos estudos medievais institucionalizados, apesar dos protestos em contrário, também abrirá caminho de forma mais completa no rebanho. Uma dessas indicações reside no uso do medievalismo para fins instrucionais em cursos que são, ostensivamente, focados na Idade Média (Fitzpatrick, 2019). No entanto, além da sua utilidade como ferramenta de ensino, o medievalismo tem feito progressos em vários espaços e formas acadêmicas estabelecidas. Na verdade, embora os estudos do medievalismo não tenham a força institucional dos estudos medievais, conseguiram adquirir todas as características de um campo acadêmico adequado.

Para Workman (1976, p. 7-8),

O problema do medievalismo é que ele não pertence a nenhum lugar do mundo acadêmico, e as pessoas interessadas nele podem vir de quase todas as áreas – exceto talvez da microbiologia. Mas encontrei espaço para isso em duas conferências medievais e, inversamente, temos a diversão de desenvolver uma metodologia e assim por diante para o que é, na verdade, um novo tipo de assunto interdisciplinar.

Nos círculos acadêmicos, o medievalismo chegou a ser um termo usado para excluir tratamentos da Idade Média que não eram considerados propriamente acadêmicos. Em contraste, os estudos do medievalismo na sua forma atual são conhecidos por serem bastante inclusivos e por deixarem espaço, portanto, para múltiplos significados da palavra.

Shippey (2000) define medievalismo como um neologismo que foi popularizado pela primeira vez pelo medievalista italiano Umberto Eco em seu ensaio de 1973 *Dreaming in the Middle Age*, e tem sido usado de várias maneiras desde então. A ilusão

de controle é feita através de mudanças na ilusão, em vez de tentativas de mudanças na realidade. Não há mais uma sensação de fútil, ou pelo menos é encenado por uma sensação ilusória de poder e uma negação de realidade.

Para Fitzpatrick (2012),

A fantasia em geral e a fantasia medievalista em particular têm, portanto, uma história célebre ao longo do século XIX como ferramentas críticas. Tolkien e seus antepassados fantasistas medievais do século XIX exemplificam, então, as várias maneiras pelas quais as representações do “medieval” poderiam refletir, representar, traduzir, criticar e idealizar não apenas a Idade Média, mas também a sociedade contemporânea.

Conceitos e valores medievais são propositadamente reescritos como uma visão consciente de um universo alternativo (uma fantasia medieval que é criada com premeditação). Além disso, esta visão carece da nostalgia dos medievais anteriores, na medida em que nega a história. Os valores contemporâneos, tais como feminismo, democracia, capitalismo, etc., dominam e reescrevem as percepções tradicionais da Idade Média Europeia, infundindo mesmo outras culturas medievais, como a do Japão. As histórias neomedievalistas são narrativas “medievais” contemporâneas que pretendem fundir (ou mesmo substituir) a realidade tanto quanto possível; em comparação com os medievalismos pós-modernistas e modernistas, eles são mais lúdicos e negam mais a realidade. (Fitzpatrick, 2019).

Da mesma forma, “neomedievalismo” refere-se a mais um afastamento do medievalismo; os textos neomedievais usam as armadilhas do medieval filtradas por um “intermediário medieval” (Kaufman, 2010, p. 4). A maior parte da literatura de fantasia é neomedieval, tendo uma visão da Idade Média baseada no trabalho de estudiosos medievais como Tolkien ou no trabalho medievalista de artistas vitorianos como a Irmandade Pré-Rafaelita ou artistas românticos como Sir Walter Scott (Pugh And Weisl, 2014; Matthews, 2014). Já Selling (2014) define o neomedievalismo fantástico especificamente como a intersecção entre o campo da fantasia e o campo do medievalismo.

Outros estudiosos usam o termo 'neomedievalismo' para se referir ao chamado 'medievalismo da cultura popular' que 'se apropria e transforma elementos considerados 'medievais', muitas vezes ostentando sua historicidade ou verossimilhança para alcançar uma estética particular ' (Emery e Utz, 2017, p. 6-7). Essencialmente, o neomedieval distorce propositalmente o medieval para se adequar aos propósitos da obra em que existe.

Para a fantasia, o neomedievalismo pode implicar a introdução de magia, dragões, linhas de tempo alternativas ou universos inteiramente inventados em um cenário que, de outra forma, se baseia em tropos medievais, como cavalaria, feudalismo, castelos e jogos de palavras.

Desta forma, o conteúdo neomedieval funciona como uma forma fácil para acadêmicos e não acadêmicos explorarem e manipularem o mundo medieval (Johnson, 2020). A história – e a medieval em particular – é central para a fantasia, um gênero que pode ser visto como uma das muitas maneiras de “fazer” história, isto é, uma manifestação moderna de mito, lenda e alegoria (Cook, Kolassa & Whittaker, 2018).

Em contraste, o mundo medieval da literatura de fantasia moderna é persistentemente retratado como uma época em que a vida era rica, satisfatória e autêntica: as pessoas tinham causas para lutar por aquela existência imbuída de significado e propósito. A Idade Média da imaginação popular tende a ser polarizada entre a Idade Média “obscura e suja” e a Idade de Ouro pré-industrial dos mitos (Selling, 2004). No geral, o medievalismo da alta fantasia dominante apresenta uma imagem muito seletiva e positiva da Idade Média, seguindo o exemplo dado pelo texto “antimodernista” de J. R. R. Tolkien, *O Senhor dos Anéis* (Cantor, 1991). Dada a predominância desta versão romantizada e idealista do Medieval, quase poderíamos esquecer que uma imagem igualmente válida é o mundo imundo e opressivo das Cruzadas e da Inquisição, onde a vida poderia ser comparada àquela no “estado de natureza”: pobre, desagradável, brutal e baixa.

O gênero moderno de fantasia, com o seu imaginário medieval central, é uma “mistura complexa de acomodação e protesto” que desafia e se conforma com certas ideologias dominantes na sociedade ocidental. A tensão entre imagens conflitantes da Idade Média pode ser vista como parte da luta contínua entre os discursos da Razão e da Irrracionalidade na sociedade e reflete a competição entre diferentes grupos pelo controle do conhecimento (Ward, 1998, p. 57-118). Alguns acadêmicos apontaram que a fantasia desafia a hegemonia da “Razão” ao normalizar a “magia” irracional e levanta questões sobre o status dominante da ficção “realista” dentro da instituição literária. A atual popularidade de uma imagem medieval positiva pode refletir, em certa medida, um afastamento da fé no racionalismo científico e uma necessidade de reafirmação de formas de conhecimento “irracionais” e intuitivas.

É claro que a fantasia moderna é uma indústria comercial com um mercado considerável, com produtos que incluem não apenas textos escritos, mas também arte e

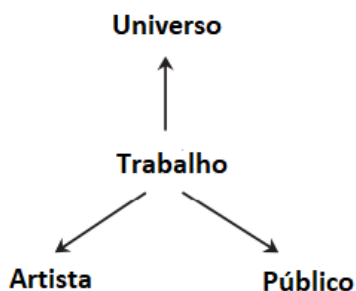
cinema, que foram criados e por sua vez gerados por uma ampla rede de fenômenos sociais, incluindo religiões da Nova Era e grupos recreativos como a Sociedade Internacional para o Anacronismo Criativo (Selling, 2004). Assim, a “fantasia” é mais do que apenas um “gênero” puramente literário e pode ser vista como uma espécie de comunidade subcultural que inclui textos (não apenas literatura, mas arte, cinema, histórias em quadrinhos), grupos recreativos e de fãs, público/participantes e autores/produtores. No seu centro está uma imagem da Idade Média construída principalmente como uma reação e crítica à sociedade ocidental capitalista tardia.

Embora o início do século XX tenha assistido à criação de centros formais que institucionalizaram os estudos medievais como uma atividade interdisciplinar, muitas das disciplinas relacionadas têm histórias institucionais que remontam à própria Idade Média, quando a universidade tal como a conhecemos surgiu. Teologia e artes liberais eram cursos disponíveis na universidade medieval propriamente dita, enquanto campos como filologia e arqueologia se desenvolveram mais tarde, em parte devido ao interesse renascentista pela Grécia e Roma.

Entretanto, ainda vista como uma comunidade subcultural centrada no texto, a fantasia, com a sua forte dependência de uma imagem do medieval, constitui, uma resposta cultural ao momento pós-moderno que foi ignorado ou rebaixado, não apenas por críticos canônicos, mas por construtores do pós-modernismo e proponentes de literatura não-canônica como a ficção científica (Kelso, 1997).

Alguns teóricos, tais como M. H. Abrams, por exemplo, apresenta teorias críticas orientadas para um dos seguintes quatro elementos, em que a situação total da obra de arte se classifica como: o Universo, a Obra, o Artista e o Público, tal qual expresso na figura 01.

Figura 01: Os quatro elementos do trabalho

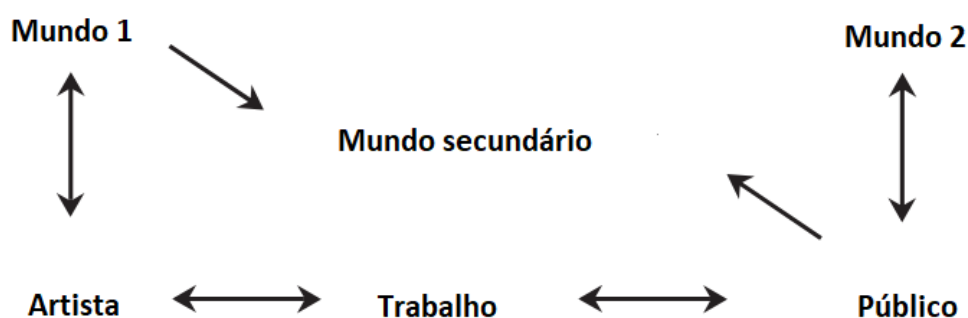


Fonte: Elaborado pela autora baseado em M. H. Abrams (1953)

O universo são “pessoas e ações, ideias e sentimentos, materiais coisas e acontecimentos, ou essências supra-sensíveis” (Sammons, 2010, p. 83). O trabalho é o produto artístico do artista ou artífice. Seu assunto é derivado de coisas interessantes. O público inclui ouvintes, espectadores ou leitores. Destes quatro elementos, o que recebe maior ênfase muda dependendo da teoria crítica. Kathryn Hume (1984) acredita que, para obras de fantasia, o “universo” de Abrams é uma simplificação excessiva. Não só existe um universo dentro de um trabalho, mas também os mundos que cercam o autor (Mundo 1) e leitor (Mundo 2). O autor obtém material do Mundo 1, e se for bem-sucedido, muda não apenas o público, mas seu mundo (Mundo 2).

As visões de fantasia de Tolkien e Lewis envolvem todos esses quatro elementos, tal qual exposto na Figura 02. Primeiro, o autor tem um impulso – o desejo para criar, escolhendo aquilo que considera adequado. O artista usa elementos do mundo primário para criar o mundo secundário que o público entra. O efeito do mundo secundário sobre o público é importante porque as obras de fantasia são úteis e elevadas (Sammons, 2018).

Figura 02: Elementos relacionados à produção de arte em fantasia



Fonte: Elaborado pela autora adaptado de Sammons (2018)

A literatura de fantasia pode, de muitas maneiras, ser vista como uma reação contra os discursos racionalistas, anti-heróicos, materialistas e empiristas sobre os quais se baseiam a cultura e a sociedade ocidentais modernas (Elkins, 1985, p. 23-31). Um exame mais detalhado da “matriz social” da literatura fantástica, como este estudo do neomedievalismo fantástico, ajudará, esperançosamente, a corrigir o preconceito contra o estudo da fantasia popular e chamará a atenção para o papel significativo e poderoso que a fantasia desempenha na formação da fantasia na imaginação moderna. (Selling, 2014)

1.8 A magia na literatura de fantasia medieval

Não existe magia em nossa realidade como a que podemos encontrar na literatura fantástica (Cahill, 2012). Fantasia é um termo associado tanto à psicologia quanto à arte. Fantasia inclui nossas necessidades, desejos, vontades que tanto almejamos e, ao mesmo tempo, muitas vezes moldam nosso mundo. A fantasia entretém e também prova ser rotas de fuga seguras para a maioria das mentes, jovens e adultas (Koshy, 2017).

A magia, a arte da maravilha, na literatura de fantasia assume formas variadas e continua a entreter e divertir com seus mistérios. No que diz respeito ao mundo em que vivemos, a magia que pode desafiar as leis existentes da física não existe, ou seja a magia na literatura não tem as limitações da ciência do mundo real, oferecendo à imaginação criativa uma gama ilimitada e infinita de possibilidades, pois ela foge do ceticismo lógico e racional (Koshy, 2017). Algumas obras de literatura até criam um universo totalmente diferente cujas leis parecem fazer sentido. Para isso, a literatura de fantasia utiliza principalmente a magia como parte importante de suas narrativas.

Desta maneira, o propósito da literatura de fantasia, em relação à realidade, está no modo em que “a fantasia recombina e inverte o real, mas não escapa dele: ela existe em uma relação parasitária ou simbiótica com o real. O fantástico não pode existir independentemente desse mundo ‘real’” (Jackson, 1981, p. 20).

Faz-se importante esclarecer à fala da autora ao se discutir o gênero literário: ele não vive no vácuo, e é algo que se precisa manter bastante claro: mesmo que em uma realidade criada em paralelo, há um ponto de diálogo entre este tipo textual e o resto do mundo, nem que seja apenas para pegar emprestado alguns conceitos ou ideias. Em resumo: quando se diz que a relação desse gênero é parasitária ou simbiótica, significa dizer que há outras ficções que podem existir independentemente do mundo real, o que não acontece com a fantasia.

A magia existe em um reino diferente e, nesse sentido, uma vez que a literatura leva os leitores a um reino diferente do mundo real que acontece ao seu redor, a literatura de fantasia é duplamente afastada da realidade. Um forte domínio e um senso de realidade empurram os leitores de volta ao mundo da realidade, e uma boa obra de literatura de fantasia permite que os leitores cruzem esse abismo entre os dois reinos e coloquem confortavelmente a imaginação do leitor em um espaço criado pelo autor.

Para Koshy (2017, p. 6-7), a literatura de fantasia prova ser uma fonte de escapismo. As crianças adoram escapar para o mundo do faz de conta, e amigos imaginários são até considerados saudáveis até uma certa idade. As mentes das crianças não são controladas e reprimidas por pressões sociais, e a imaginação de uma criança pode voar alto e poderosa até que o princípio da realidade ou o superego comecem a criar limites e determinar áreas em preto e branco. Sendo assim, as crianças possuem uma mente livre para serem inventivas, imaginativas e capazes de criar em suas mentes realidades saudáveis dentro de uma ludicidade considerada ideal para o período.

Para tal, faz-se mister apresentar o conceito do que seria magia, que pode ser entendido como a arte de modificar a consciência de acordo com a vontade, incluindo a arte e as ideias de visão e imaginação, implicando na ideia de que o mundo é dinâmico e fluido, e não estático.

Magia, em mitos e contos de fadas, é sobre contatos com o desumano — árvores e criaturas, forças invisíveis. Bruxas e bruxaria potencialmente transformam e estendem as possibilidades da magia como algo além do mero desejo de que a palavra e a realidade sejam uma.

Kosky (2017, p.7) diz que

Uma das coisas que tornam a bruxaria interessante é que ela é um exemplo de mulheres em particular, agindo. Os homens simbolicamente lideram a comunidade como ministros no cristianismo ou como chefes de família. Mulheres que são bruxas tendem a subverter essas hierarquias, muitas vezes reivindicando mais poder para si mesmas. Bruxas simbolizam o poder do feminino.

Desta forma, pode-se dizer que a magia, neste caso, é uma resistência às normas por ser um elemento de oposição à “normalidade”. A bruxa/feiticeira deriva ou extrai “poder de outras forças maiores do que ela e não por causa da relação que ela tem com outras pessoas proeminentes na sociedade” (Koshy, 2017, p. 7).

O espiritual não acharia o mundo mágico muito atraente ou plausível e poderia até acusar a magia de ser satânica e antirreligiosa. A atração pela magia na literatura pode ser explicada pela fórmula poderosa da fantasia para fuga e empoderamento, combinada com a frustração de saber o que o mundo poderia ser. Para Koshy (2017), a magia encurta a distância entre a palavra e a coisa, tornando assim as palavras poderosas e o reino da imaginação se torna duplamente poderoso, sendo um paraíso escapista onde o poder do indivíduo molda o mundo ao seu redor.

1.9 J. R. R. Tolkien e George R. R. Martin: influências, convergências e divergências

Quando J. R. R. Tolkien escreveu em uma folha de papel “In a hole in the ground there lived a hobbit”⁸, afirma-se que, a partir desse momento, muito do que se entende do gênero ficção de fantasia surgiu (James, 2012). Para que se possa entender o quanto Tolkien influencia o gênero fantasia, precisa-se entender a preciosidade dos seus escritos e um pouco de sua biografia.

Segundo Havířová (2007), a consistência interna, exigida nos mundos e realidades subcriados, depende, até certo ponto, da informação de base fornecida pelo autor. Esta informação fornece um quadro de referência para uma história.

Tolkien foi professor de *Medieval and Renaissance English* na Universidade de Cambridge e, nos últimos nove anos de sua vida, lecionou duas cadeiras de *Medieval English* na Universidade de Oxford. De acordo com James (2012), Tolkien era fascinado por línguas do passado e pela forma como a linguagem revelava a maneira como as pessoas medievais pensavam. Durante a escola, ele estudou gótico, galês e finlandês, e também iniciou o que viriam a ser suas línguas da Terra-Média: Quenya, Sindarin e a Língua dos Anões. No mundo de fantasia de Tolkien, “ele escreveu histórias não publicadas sobre elfos, anões, magos e homens da Terra-Média por duas décadas” (James, 2012, p. 63).

Para James (2012, p. 64),

O Senhor dos Anéis estabeleceu muitas características do gênero fantasia, algumas das quais podem ser indicadas pelos termos que John Clute apresenta dentro da crítica de fantasia. [...] A Terra-Média está sujeita ao Dilúvio, um declínio de seu estado anterior, em parte devido às ações de Sauron, o Senhor das Trevas. A sensação de injustiça no mundo exige cura, e esse é o propósito da busca em que nossos heróis embarcam.

Essas leituras medievais de Tolkien foram cruciais para as suas diversas obras. A genialidade desse autor reside no fato dele, simplesmente, normalizar uma ideia de mundo secundário. Após 1955, os autores de ficção de fantasia não precisavam mais explicar seus mundos, enquadrando-os como sonhos, ou histórias de viajantes, ou fornecendo-lhes qualquer ligação fictícia com o nosso próprio mundo (James, 2012).

⁸ E num buraco no chão, vivia um hobbit (tradução da autora). Trecho de abertura do livro *O Hobbit*, de 1937.

Em 2005, uma resenha sobre o livro *O Festim dos Corvos*, o autor americano George R. R. Martin foi chamado pela revista *Time* de “O Tolkien americano” (Carroll, 2018). Assim como Tolkien, em sua obra consagrada *O Senhor dos Anéis*, *As Crônicas do Gelo e Fogo*, de Martin, tornaram-se escopo e altamente influentes tanto no mundo da fantasia como para o público quanto a percepção de medievalismo.

Carroll (2018, p. 4) afirma que

Martin e Tolkien têm muito em comum. Ambos criaram mundos de fantasia épicos que se baseiam fortemente em material medieval - história medieval, no caso de Martin, lendas e romance medievais, no caso de Tolkien. Tolkien é amplamente creditado dentro do interesse popular em alta fantasia, enquanto Martin se popularizou como fantasia “sombria”.

Apesar de todas as semelhanças, a forma como ambos os autores entendem fantasia é um tanto diferente: na obra de Martin, diferentemente de Tolkien, não há uma batalha entre o bem e o mal e não oferece muita esperança de um final limpo e gratificante, embora o próprio Martin ache que isso seria agri-doce (Carroll, 2018). Grossman⁹ afirma que o trabalho de Martin é um épico para uma era mais profana, mais cansada e mais ambivalente do que aquela em que Tolkien viveu, considerando sua obra um tanto quanto simplista para o público contemporâneo, e Martin fornece o tipo de alta fantasia que esse público deseja.

As ideias de Tolkien sobre escapismo e literatura de fantasia, ou “contos de fadas”, estão bem documentadas em seus ensaios *On Fairy-Stories* e *The Monsters and the Critics*, bem como em suas cartas. Tolkien defendeu vigorosamente a fantasia contra as teorias predominantes do folclore da época, especialmente as de Max Müller¹⁰ e Andrew Lang¹¹, rejeitando veementemente as ideias de que a mitologia era uma “doença da linguagem” e que os mitos surgiram durante a “infância” da raça humana e, portanto, eram adequados apenas para crianças, ao mesmo tempo que defendia o “valor intrínseco” das histórias em oposição à tendência antropológica. para extraí-los em busca de “informações extrínsecas” (Carroll, 2018).

⁹ Lev Grossman, “George R.R. Martin’s A Dance with Dragons: A Masterpiece Worthy of Tolkien,” *Time*, July 7, 2011, <http://content.time.com/time/arts/article/0,8599,2081774,00.html>

¹⁰ Max Müller se referiu à mitologia como uma “doença da linguagem” em seu texto in *Lectures on the Science of Language* (Oxford: Oxford University Press, 1861)

¹¹ Andrew Lang argumentou que a mitologia era “o trabalho do intelecto humano em sua infância anterior ou posterior, em suas horas distantes de início bárbaro, ou na senilidade de sua sacerdotagem” em *Myth, Ritual, and Religion* (Londres: Longman’s, Verde, & Co., 1899), p. 207.

Tolkien e Martin também parecem ter visões diametralmente opostas sobre o escapismo e o papel da fantasia como ficção escapista. Em “On Fairy-Stories”, Tolkien defende a ideia de escapismo, argumentando que a “fuga” é necessária para a saúde mental; o mundo “real” é tão terrível e difícil de viver, argumenta ele, que não há nada de errado em querer ignorá-lo por um tempo e ir para algum lugar mais agradável. Segundo Carroll (2018), Tolkien romantizou o passado, especialmente a Idade Média, e usou os tropos do romance medieval para O Senhor dos Anéis, mesmo quando os elementos heróicos foram “reduzidos” ao tamanho de um hobbit. Martin, pelo contrário, opõe-se a tal romantização e, apesar das suas afirmações sobre as “mentiras necessárias” da sociedade, parece geralmente desconfiar do escapismo.

Tanto Tolkien quanto Martin criam suas versões da Idade Média (embora a Terra-Média tolkieniana se pareça mais pré-histórica do que medieval, ela carrega as marcas que a associam mais fortemente ao medieval do que aos tempos antigos). Para Carroll (2018), essa escolha não é insignificante, visto que situar a fantasia em um período pré-industrial, pré-feminista, feudal e patriarcal é uma escolha política; a Idade Média não é “atemporal”, mas sim “regressiva”.

Segundo Carroll (2018, p. 6)

Esta não é uma escolha insignificante, pois revela muito sobre as intenções e políticas dos autores. Afinal de contas, como salientou Rainer Emig, colocar a fantasia num mundo pré-industrial, pré-feminista, feudal e patriarcal é uma escolha política; a Idade Média não é “atemporal”, mas sim “regressiva”, Emig argumenta que Tolkien olhou para trás, para uma época mais simples, uma antes das duas grandes guerras de sua vida, antes da Revolução Industrial, uma época em que a humanidade estava mais conectada à terra. É claro que esta visão da Idade Média é fortemente influenciada pelos Vitorianos e pelos Românticos, mas isso não altera as razões de Tolkien para criar a Terra Média da forma como o fez.

Tolkien “tinha um anseio nostálgico por um passado perdido, juntamente com o conhecimento de que isso era impossível, exceto no reino da imaginação”. Martin, por outro lado, rejeitou a visão utópica e atávica da Idade Média, concentrando as suas motivações políticas para escolher um cenário medieval no seu desejo de mostrar aos leitores de fantasia como era a “verdadeira” Idade Média – e geralmente não parece nada. como o mundo de Tolkien (Carroll, 2018).

Pensar Martin como o “Tolkien americano” é apropriado devido a sua influência no gênero fantasia, mais particularmente na fantasia neomedieval. Ambos os autores

estão profundamente conectados com material medieval, não só a história, mas o romance e o folclore. Para Carroll (2018, p. 8),

Ambos os autores têm uma profunda dívida com o material medieval, não apenas com a história, mas também com o romance e os contos populares. Martin ofuscou muitos dos autores de fantasia que vieram depois de Tolkien, se não o próprio Tolkien, e fê-lo em parte devido à insistência do seu trabalho no “realismo”, na precisão histórica e no anti-romantismo. É claro que ele não é o único autor de fantasia “sombrio”, assim como Tolkien não foi o único em sua época, mas é o mais popular, assim como Tolkien se tornou o autor de fantasia mais popular de sua época. No entanto, é revelador que Grossman tenha escolhido não se referir a Martin como o “novo” Tolkien, mas sim como o Tolkien “americano”, o que sugere não só a nacionalidade de Martin, mas também uma certa mentalidade. “Americano” carrega consigo muitas conotações, entre elas poder, imperialismo, individualismo e um certo nível de cinismo – todas elas facilmente aparentes em *As Crônicas de Gelo e Fogo*. Assim, parece que referir-se a Martin como “o Tolkien americano” é justo – desde que todas as implicações desse título sejam consideradas.

A crítica acadêmica avançou na discussão de Martin, mas apenas até certo ponto. As tentativas de colocar Martin dentro do gênero de fantasia moderna tendem a posicioná-lo como um transgressor justificado e corajoso de regras há muito estabelecidas (Young, 2019).

Além disso, a afirmação de que o “realismo” de Martin cria uma história melhor do que a que outros fantasistas conseguiram nos últimos cinquenta anos exige um exame das atitudes em relação a essas outras obras de fantasia. A literatura fantástica tem sofrido acusações de “escapismo” e de apodrecimento das mentes das crianças quase desde o seu advento (Carroll, 2018).

Isto deu origem a uma tendência para os escritores e críticos de fantasia que gostam de tais obras defenderem vigorosamente o fantástico. Segundo Carroll (2018, p. 11),

Alguns críticos como George McDonald e G. K. Chesterton argumentaram vigorosamente que a fantasia é inerentemente moral, profundamente criativa e apoia – sendo até mesmo necessária – a saúde mental de alguém. Outros teóricos e críticos acadêmicos continuaram esse argumento, levando a uma série de livros e ensaios sobre o valor inerente do fantástico na literatura, bem como a muitos que tentaram definir a fantasia e o fantástico (com resultados mistos).

Entretanto, alguns autores aplaudem o trabalho de Martin pela sua introdução à complexidade moral dentro do gênero literário e por transformar a convenção desse tipo

textual. Embora comparações entre o trabalho de Tolkien e Martin ocorram com frequência, para Matt Staggs (2012) diz que

A saga de Martin é frequentemente comparada ao *O Senhor dos Anéis*, de J.R.R. de Tolkien, mas com todo o respeito ao Professor Tolkien e seu maravilhoso trabalho, a complexidade psicológica simplesmente não existe. Com exceção de Boromir, Aragorn e companhia são “bons” de uma forma raramente encontrada fora da ficção. O Um Anel corrompe os homens bons. É claramente um mal sobrenatural em uma palavra onde as pessoas (e elfos, anões e hobbits) são essencialmente boas. Martin não introduz uma forma externa de mal porque não é obrigatório.

Mas é certamente questionável colocar *O Senhor dos Anéis* – uma experiência profundamente pessoal em linguística, medievalismo e filosofia moral, gestada ao longo de uma dúzia de anos de uma carreira acadêmica em que a escrita de romances foi uma preocupação em grande parte incidental – como um exemplar para tentativas de monetizar os gostos públicos (Young, 2019). Os críticos que apresentam Tolkien como típico e Martin como atípico da fantasia também ignoram a formação profissional de Martin. Ele começou escrevendo para revistas de ficção científica, editou vários volumes da série de super-heróis *Wild Cards* e começou *As Crônicas de Gelo e Fogo* depois de passar grande parte da década de 1980 como roteirista.

Para Young (2019), à medida que a fantasia lutava pela respeitabilidade literária no último meio século, surgiu um corpo de teoria crítica para sistematizar o estudo de tais decisões autorais. Para ele, muitos dos críticos que examinaram Martin até agora, por algum motivo intencional ou acidental, ignoraram essas ferramentas críticas, e ainda consideraram Tolkien como típico do seu gênero literário, algo que observa como comum e, até certo ponto, clichê.

Martin difere de Tolkien e de outros autores de fantasia por sua apresentação de personagens moralmente ambíguos. Tal experimentação é, na verdade, um ponto forte central do gênero. Enquanto Tolkien, um medievalista por formação, recapitulou ressonantemente o modo altamente mimético de Frye, Martin se deleita com o modo irônico, discutindo rotineiramente as atividades lavatórias de seus personagens de maneiras que minam sua dignidade autoconferida. Neste sentido, portanto, estes dois autores estão de fato a trabalhar com objetivos completamente opostos (Young, 2019).

A contribuição de Martin para a fantasia não é uma inovação fundamental do gênero, mas um exemplo abrangente do que pode ser alcançado com ela. Na verdade, Martin não contornou ou quebrou nenhum dos lugares-comuns da fantasia. Em vez disso,

ele utilizou os padrões e requisitos do gênero escolhido como ferramentas, em vez de muletas ou restrições, como às vezes acontece com o gênero de fantasia. Para Young (2019), à maneira de um poeta habilidoso que usa as características estruturais de um soneto ou limerique para direcionar o impacto emocional de seu poema, Martin emprega os padrões básicos do romance de fantasia moderno de maneiras que colocam em primeiro plano as questões humanas e as críticas que ele faz.

Para o presente trabalho, focar-se-á nos romances de George R. R. Martin, e não na adaptação para a HBO, a série *Game of Thrones*. Por mais que a série tenha sido importante e relevante para o conhecimento da obra do autor em questão, será analisada a obra em sua forma escrita, e não em sua imagem cinematográfica, visto que, para tal, ter-se-ia que buscar um aporte teórico muito amplo, tanto na área literária como na área de cinema e arte, de modo que, para o tempo dado à escrita do texto, torna-se inviável a produção de um trabalho tão extenso em um período tão curto.

CAPÍTULO II: A MAGIA E AS SAGAS ISLANDESAS

2.1 O que são sagas islandesas

As sagas são um tipo de narrativa literária onde se descreve a história de uma família ou linhagem histórica da Islândia medieval, especialmente os feitos guerreiros que tiveram lugar entre os anos 874 e 1030 (Langer, 2015). O termo saga, do islandês *sögur*, pode ser definido como “algo a ser dito, uma lenda ou história” (Ross, 2010, p.15). O significado da palavra saga em islandês se diferencia em inglês comparado a outras línguas germânicas. Hallberg (1962, p. 2), pode-se definir as sagas como “uma narrativa ou conto em geral, apresentando frequentemente um conteúdo puramente histórico”.

As sagas islandesas não são poemas, embora, em algumas situações, possam conter poesia ou, como em algumas sagas de reis e sagas dos poetas, possam amplamente se basear em poesia (Ross, 2010, p. 15-16). Considera-se que esse gênero surgiu primeiramente de maneira oral e, durante um bom tempo, foi transmitido dessa forma, até que, em séculos posteriores, passou à forma escrita. O estilo predominante nas sagas é de uma narrativa factual, objetiva e rápida, regida em prosa, concentrando-se nos fatos de um personagem “digno de memória” (Langer, 2015). Para Bugge (1909), as sagas pertencem aos noruegueses e islandeses, compondo um grupo de histórias e lendas que eram narradas entre os nórdicos desde os tempos mais primórdios.

Esses textos, de acordo com Ross (2010), foram, primeiramente, criados para serem lidos em voz alta para o grande público nas fazendas islandesas, mas que, por volta do século XII, possivelmente eles passaram a ser criados e também lidos em monastérios. Entretanto, deve-se considerar que uma saga não é uma lenda, conto, texto poético, épico, texto religioso. É uma forma única de narrativa literária criada no Ocidente, que destaca o mundo dos homens e o papel virtuoso da honra, da coragem e da fortaleza (Kellogg, 2000, p. xviii-xxv).

Por ser um texto que se relaciona com o papel virtuoso do personagem principal, as sagas teriam uma grande afinidade com as epopeias (como a *Ilíada*, a *Canção de Rolando*, o poema de *Mio Cid*, etc), pois ambos os gêneros seriam pautados na constituição de uma identidade cultural de fundo histórico, mas diferenciando-se por serem narrativas prosaicas e não poéticas (Moosburger, 2007, p. 21).

Harris (1998) atenta apenas para o fato que, mesmo advindas da tradição oral, as sagas não são registros orais diretos dessas performances e não podem ser tratados como tal, sendo exatamente o contrário, devendo ser comparadas, em alguns momentos, com novelas históricas. Estas fontes literárias teriam sido criadas basicamente como formas de identidade e unificação cultural dos colonizadores instalados na ilha, mas também tratando tanto de virtudes quanto defeitos, assim como banalidades ou humores da vida cotidiana (Byock, 2001, p. 27).

Ross (2010, p. 16) comenta que

A partir disso, as sagas, enquanto forma literária, estabeleceram-se de forma dos parâmetros da poética do norueguês antigo e isso deve ter sido, tanto em termos sociais como literários, um lugar de destaque que quase certamente assegurou que o seu alcance fosse muito mais inclusivo do que exclusivo, em termos sociais.

Essa afirmativa traz alguns questionamentos importantes. Hallberg (1962) afirma que há uma discussão se as sagas islandesas seriam, na realidade, uma fonte confiável de crônicas e histórias de família ou apenas ficção. Já Ross (2010, p. 14) acrescenta ao debate um questionamento sobre a origem das sagas islandesas: “seriam as sagas de origem norueguesa ou uma invenção original e genuína dos islandeses?”.

A partir desse questionamento, faz-se interessante comentar que Ross (2010) parte da dificuldade em diferenciar evidências textuais e materiais dos povos do oeste escandinavo no período entre o século IX e o século XII, visto que, no termo *norueguês antigo* (Old Norse), essa diferenciação só ocorre a partir do momento em que há uma alteração linguística para tal, o que, provavelmente, dá margem às perguntas acerca da origem textual das sagas.

As sagas tradicionalmente são classificadas por referenciais temáticos (sagas lendárias: *fornaldarsögur*; sagas de reis: *konungasögur*; sagas de família: *íslendingasögur*; contemporâneas: *sturlunga saga*; sagas dos bispos: *biskupasögur*; sagas de cavalaria traduzidas: *riddarasögur*; sagas de cavalaria de origem nativa: *lygisögur*). (Langer, 2015, p. 150-151).

A principal e mais tradicional metodologia para a investigação da Escandinávia da Era Viking foi desenvolvida a partir do século XVIII, mas essencialmente vinculada ao Oitocentos – aqui denominada por nós de “perspectiva generalista”, “universalista” ou “unidade cultural germânica”. Segundo os pesquisadores vinculados a este pensamento, a Escandinávia da Era Viking teria sido um período e uma região com uma unidade

cultural pensada em termos absolutos (Langer, 2015, p. 151). Segundo Ross e Lönnroth (1999, p. 1-4), as construções nacionalistas – que revalorizaram a publicação das sagas e fontes literárias medievais no período moderno –, atendiam ao despertar romântico de um passado heroico. Assim, a literatura e a arte fundiram-se em uma interpretação política da História, todas refletindo as antigas glórias dos nórdicos.

Segundo Langer (2015), os modelos generalistas mais comuns no estudo das sagas enfatizaram a noção de autoria individual, influenciados pela tendência de se considerar majoritariamente as sagas como produtos literários. As ideias de um autor único e de um único texto original e fechado dominaram os estudos das sagas, especialmente durante o Oitocentos e na primeira metade do século XX.

Os estudos mais atuais, produzidos nos últimos 40 anos – a nova Escandinavística – tendem a considerar tanto o período viking quanto o medievo pós-Era Viking como altamente complexos, enfatizando que, na maioria dos registros literários, figuram membros da realeza e alta aristocracia (além do mundo clerical) e não toda a sociedade nórdica, além de privilegiar recortes regionais e o contexto sócio-histórico do momento em que o documento-fonte foi produzido (Sawyer, 2006, p. xi-xvi).

Atualmente, e baseado nas considerações sócio-históricas para o estudo das sagas, a nova Escandinavística se utiliza de três métodos, de acordo com Langer (2015), para estudar as sagas, sendo eles os métodos comparativos internos, externos e a oralidade. Para esse trabalho, utilizaremos, conforme a possibilidade, todos os métodos que, inclusive, podem ser utilizados de maneira combinada.

2.1.1 Método comparativo externo

Segundo Langer (2015), os fenômenos culturais no mundo nórdico não são mais pensados em termos puramente internos ou “nativos” por muitos pesquisadores, mas buscando conexões externas, em uma dinâmica que procura explicar as variações, conflitos e permeabilidades sociais ao longo da História.

Ainda segundo Langer (2015, p. 152-153),

As conexões mais óbvias, em primeiro lugar, são as efetuadas com a tradição germânica, especialmente em seus aspectos culturais, linguísticos, mitológicos e religiosos, mas não procurando seguir os modelos generalistas – no qual o pan-germanismo seria sempre um modelo equalizador, mas também percebendo as diferenças e variações de cada época e região ou a dinâmica de preservação das fontes literárias.

Quando se estuda e se trabalha com fontes medievais, deve-se considerar toda uma perspectiva nova dentro dos limites das generalizações e dos grandes modelos teóricos.

Marcel Detienne, em sua obra *Comparar o Incomparável*, aborda o comparatismo e afirma que “Quanto mais ele restringe o campo da comparação (...), mais ele vai encontrar diferenças, distinções possíveis entre duas potências e outras convocadas para a ocasião” (Detienne, 2004, p. 118-119). A teoria comparativista de Detienne será importante para um processo de aproximação entre a história e a antropologia (JOLY, 2013). Nesse processo comparativo, faz-se importante ressaltar que, a depender do enfoque utilizado, há uma tendência de que os paralelos realizados possam diminuir ou ficar mais limitados.

Para isso, Langer (2015) afirma que, de qualquer forma, as possibilidades analíticas desta abordagem são muito interessantes, principalmente se forem conjugadas com metodologias apropriadas, como as da História Comparada.

2.1.2 Método comparativo interno

Comparar as sagas com outras evidências da sociedade islandesa e escandinava é uma das principais abordagens da Escandinavística, desde suas origens (Langer, 2015).

Para Langer (2015, p. 154),

As evidências materiais (objetos, arquitetura, espaço físico e toponímia), obtidas pela Arqueologia, são também importantes parâmetros comparativos tanto para se perceber as diferenças e ou similaridades entre o tempo em que as narrativas transcorrem (a Era Viking), quanto o tempo em que as narrativas foram escritas e preservadas (medievo pós-Era Viking).

Entretanto, deve-se ter em mente que estudos comparativos em Literatura e Filologia apresentam abordagens e métodos diferentes e esses podem, sim, contribuir para a pesquisa. Vésteinsson (2007) diz que devem ser utilizados para melhorar a crítica interna sobre a inter-relação entre texto medieval e concepções acadêmicas sobre texto e sociedade islandesa.

Langer (2015) afirma que uma das mais promissoras tendências dos estudos escandinavísticos vem sendo a aplicação de conceitos e metodologias antropológicas tanto para o estudo de fontes literárias e históricas, quanto para a interpretação de vestígios arqueológicos e de cultura material.

2.1.3 Oralidade

Os estudos sobre a oralidade das sagas islandesas estão relacionados, na realidade, diretamente às pesquisas sobre as origens da literatura escandinava (Langer, 2015). Os estudos sobre a oralidade das sagas islandesas estão relacionados, na realidade, diretamente às pesquisas sobre as origens da literatura escandinava.

No que diz respeito às pesquisas na área, relata-se a existência de duas vertentes, sendo elas: a da “prosa livre”, cuja ênfase se dava no papel primordial das narrativas orais, e da “prosa livro”, que privilegiava o papel do escritor, mas sem, no entanto, deixar de lado o papel que a oralidade exercia.

A presença de fórmulas e estruturas comuns nas sagas começaram a ser investigadas. Houve a tentativa de se distinguir os elementos orais dos escritos e o ponto de interseção entre eles, mas diversos teóricos atualmente consideram isso uma tarefa impossível (Langer, 2015).

Alguns teóricos da chamada “Escola Islandesa” tentaram, no entanto, reduzir o valor do aspecto da oralidade, sendo o valor histórico, folclórico ou etnográfico das sagas islandesas seria secundário, importando muito mais o seu espírito deliberado como obra de arte (Lönnroth, 2003)

Mesmo após a introdução da escrita latina pela Igreja na cultura nórdica, a oralidade ainda passou a influenciar fortemente à transmissão cultural através da escrita de textos como contos, crônicas, novelas, etc. Essa nova forma gerou uma nova forma de tradição comum, em que se tinha uma audiência familiarizada com as temáticas das sagas que, a princípio, foram predominantemente episódicas, mas seus textos longos vieram a ser uma novidade literária.

Alguns autores, entretanto, acreditam que as narrativas curtas possam, sim, ter possuído influências da oralidade, ao contrário do que ocorria em narrativas maiores, sendo essas apenas fruto da tradição escrita e literária. Para Langer (2015), em todo caso, ocorre certo consenso atual de que as narrativas curtas faziam parte da tradição oral e com a influência da escrita tornaram-se histórias longas.

2.2 As sagas no mundo medieval

Não há provavelmente nenhuma produção literária na Idade Média que cause tamanho impacto sobre o leitor como as sagas islandesas (Bugge, 1909, p. 249).

As sagas islandesas constituem um dos conjuntos literários mais importantes e originais da literatura medieval. Como uma das principais fontes para o estudo da sociedade Viking e também do período feudal-cristão, a relevância das sagas hoje transcende os estudos escandinavos e articula-se com um vasto campo das pesquisas culturais sobre o Ocidente medieval e moderno (Langer, 2015)

A partir da sua tradição oral, Bugge (1909) relata que histórias vikings eram contadas pelos ingleses e os normandos. Já Ross (2010) diz que, recentemente, muitos acadêmicos perceberam, de uma maneira ou de outra, que os precursores orais são mais simples e menos variados que os escritos.

O termo “saga” vem do verbo islandês segja (“dizer, recontar”) e é uma exclusividade desta região e do período medieval. O momento de mais intensa produção das sagas, de 1150 a 1350, foi influenciado em diversas ocasiões pela literatura clássica e pela hagiografia medieval em latim (Boyer, 1997, p. 130-133)

Entretanto, “o estilo das sagas é marcado pela arte e, em parte, até mesmo por uma arte bastante refinada” (Bugge, 1909, p. 249). Isso fica claro nos estudos de Carol Clover (1982) em que a autora comenta sobre as complexidades textuais das sagas, bem como das influências do latim, especificamente, na escrita.

Para Clover (1982, p. 178),

Felizmente, o link entre os escritos em latim e as sagas clássicas e suas práticas estão documentadas. Consiste em dois grupos de textos híbridos: as traduções para o nórdico das biografias reais escritas originalmente em latim e as primeiras biografias escritas no vernáculo sob a influência imediata dos modelos latinos.

Antes do contato com o cristianismo, a maioria das culturas germânicas do nordeste da Europa podiam ser classificadas como pouco letradas, com poucos indivíduos letrados (Ross, 2010). Além disso, embora o uso do alfabeto rúnico tenha persistido por algumas partes da Escandinávia, há poucas evidências de que essa tenha sido a escrita padrão da época.

Segundo Ross (2010, p. 44),

Embora não possamos provar [isto], é provável que a sociedade islandesa primitiva reagiu de formas similares à introdução da alfabetização, que pode não ter tido uma importância instantânea, mas um processo que aconteceu durante anos e atingiu algumas pessoas mais rapidamente, outros mais lentamente, e outros quase nada.

Na ausência de qualquer autoridade estatal, a Islândia foi colonizada por volta de 900 d.C., ao que parece, por pequenos grupos de famílias e amigos, em vez de grupos políticos maiores (Kristinsson, 2003). Já as primeiras sagas que são conhecidas foram escritas na segunda metade do século XII e no curso do século XIII, e estas retratavam o estilo de vida dos reis noruegueses, em especial Olaf Tryggvason e, provavelmente, foram escritas anteriormente às sagas de família (Bugge, 1909, p. 249). Deve-se, porém, ter em mente que é fundamental encontrar a singularidade na época em que as sagas foram escritas. Kristinsson (2003, p. 2) afirma que

Não basta encontrá-lo em algum lugar no passado ou nas origens da sociedade islandesa e depois projetá-lo para os séculos XII e XIII. Deve ter havido um forte incentivo para escrever as sagas na época em que foram escritas e isso deve refletir a sociedade dos séculos XII e XIII e procurar características incomuns ou únicas que possam explicar por que as sagas foram escritas na Islândia e não em outros lugares.

Deve-se ter em consideração que, na Idade Média, escrever livros era um empreendimento gigantesco e representava um grande investimento em termos de tempo, educação e material bruto (especialmente pergaminhos) e não era algo que qualquer pessoa com uma mente criativa pudesse contemplar. Segundo Kristinsson (2003), apenas dois grupos possuíam os devidos recursos financeiros para uma empreitada desse porte: a aristocracia e a igreja.

Faz-se necessário comentar que, por toda a Europa, nesse período medieval, a alfabetização geralmente significava, em primeiro lugar, a alfabetização em latim, a língua franca da parcela instruída da população e da igreja cristã (Ross, 2010). Com o início da expansão cristã na Europa e a chegada do cristianismo na Islândia, no século XI, far-se-ia necessária a tradução dos textos da igreja para a língua local, de modo a atingir à sociedade iletrada. De acordo com Ross (2010, p. 45),

[...] se a língua oficial da igreja é o latim, e se só uma pequena elite de indivíduos era capaz de entendê-la, além de ler e escrever, como a palavra de Deus poderia ser comunicada à maioria da população? A resposta óbvia é utilizar a linguagem vernacular dos povos locais para transmitir conceitos e rituais essenciais da fé cristã. Isso significava que as ideias originalmente expressas em latim teriam que ser traduzidas para as línguas europeias locais, um processo importante, porém complexo.

Sabe-se que, devido a isso, a produção de livros acontecia dentro dos mosteiros, mas também se sabe que alguns materiais não surgiram lá dentro. Entretanto, é óbvio que

as sagas foram escritas para um público secular, visto que elas foram escritas na língua local, apresentavam uma visão holística da sociedade, e mesmo que algumas sagas tenham sido escritas dentro dos monastérios ou outras instituições religiosas, elas eram destinadas a um público leigo, produzidas a partir de uma instigação ou benefício de uma aristocracia secular (Kristinsson, 2003).

Considerando os dois principais grupos letrados – a igreja e a aristocracia, pode-se inferir que é pouco provável que a igreja tivesse qualquer influência e incentivo na escrita das sagas islandesas, restando à aristocracia esse papel. Para Kristinsson (2003), esses textos serviam a uma variedade de propósitos específicos de um grupo social, embora um denominador comum possa ser encontrado.

Ross (2010) afirma que o principal foco no início da escrita na Islândia medieval consistia na tradução do latim, mas que isso, de certa forma, ajuda a impulsionar o surgimento dos textos literários. A autora afirma que

Dentro do campo da literatura, novos gêneros vernaculares¹² surgiram, muitos na prosa, tais como o romance e a crônica, e estes forneceram um paralelo interessante para o desenvolvimento das sagas, tanto cronologicamente como em termos de técnicas de composição.

Para Kristinsson (2003), a raiz do surgimento das sagas está conectada com a situação política da comunidade de estados independentes. Segundo o autor, o início da escrita das sagas de família deve ter começado em torno do ano de 1200, apesar de não se saber exatamente quando elas foram escritas. Já para Ross (2010), o século XI, o primeiro século do Cristianismo na Islândia, deve ter sido um século em que, gradualmente, esses processos começaram, embora os primeiros registros escritos dessas atividades só devam ter ocorrido por volta do início do século XII, visto que os primeiros escritos datam do final dessa época, sendo a sua capacidade de ser utilizada como meio de comunicação a sua principal característica.

2.3 As sagas e as epopeias: similaridades e diferenças histórico-literárias

2.3.1 Epopeia enquanto gênero literário

¹² Considera-se “vernacular”, nesse período histórico, os textos oriundos da língua latina.

A compreensão dos gêneros épicos foi moldada pelo Ocidente foi dominada por modelos clássicos. Isto condicionou definições de épico incluíam características formais desses modelos, embora estas sejam questionáveis em contextos interculturais (Frog, 2011)

A epopeia, Segundo Foley (2004), é sem dúvida, um conceito inventado, uma imposição ocidental sobre a heterogeneidade natural das formas narrativas longas ao redor do mundo.

O termo "épico" serve de classificação a um conjunto muito vasto de obras e pode seguir critérios bastante diversificados de categorização e estruturação. (Gonçalves, 2014). Derivado, em última análise, do grego antigo *epos*, que abrange o campo da 'palavra' ao 'conto' em Homero, e do termo popular *epopoia* ('composição de versos'), o épico grego antigo foi descrito como um gênero com alguma profundidade desde Aristóteles; uma vez canonizado, tornou-se uma ferramenta literária de utilidade e aplicabilidade inquestionáveis em todo o mundo, principalmente pela força cultural e ideológica das suas origens greco-romanas (Foley, 2004)

Para Frog (2011, p. 47),

Os épicos são grandes narrativas sobre exemplares, originalmente interpretadas por cantores especializados como super-histórias que primam pela extensão, poder de expressão e significado do conteúdo sobre outras narrativas e funcionam como fonte de representações de identidade na comunidade ou grupo tradicional que recebe o épico.

Brandão (1992) diz que o épico não se limita a uma forma literária, cultivada em determinadas ocasiões de modos diversos, mas é um componente fundamental de um conjunto maior que direciona e informa a percepção que temos da realidade.

Não sabemos quando os gregos começaram a cantar o que hoje chamamos de épicos, pois a *Ilíada* e a *Odisseia* derivam de tradições orais que remontam à Idade do Bronze (Ford, 1997). Como os micênicos não escreveram suas canções, só podemos conjecturar que eles podem ter tido canções sobre reis antigos notáveis que distinguiram de canções de culto ou louvores aos homens vivos.

Em qualquer caso, é geralmente aceito que o período da Grécia Homérica ou Pré-clássica foi crucialmente importante para o desenvolvimento dos temas e do estilo especial que vemos na obra homérica poemas. (Ford, 1997, p. 2) No final do século VIII,

a versão jônica desta arte antiga triunfara sobre todas as outras como forma de cantar as façanhas dos primeiros heróis e dos deuses.

Para Foley (2004, p. 173),

O épico pode ajudar a focar nossa visão, criando categorias que facilitam a comparação e o contraste, bem como preenchendo um pano de fundo contra o qual os contos individuais podem ser compreendidos. Nesse sentido, pode funcionar como um princípio organizador eficaz, e um princípio genérico, e a identidade genérica pode certamente servir como uma ferramenta para uma leitura eficaz. Mas, como já foi esboçado, nem o “épico” nem o outro gênero são um arquétipo. As nações e indivíduos que produzem “épicos” não possuem um código uniforme de requisitos genéricos; na verdade, mesmo os seus sistemas internos de nomenclatura para vários tipos de arte verbal revelam-se radicalmente divergentes. O fato é que - em toda a miríade de tradições fora da Grécia antiga - o “épico” é um conceito e rótulo analítico e não indígena, e ao aplicá-lo acriticamente a longas formas narrativas de outras culturas corremos o risco de colonizar intencionalmente a sua arte verbal.

A princípio, este gênero parece não ter tido inicialmente nenhum nome específico, embora os críticos gregos acabaram chamando-o de “épico”. Quando a tradição crítica ocidental foi fundada em Platão e Aristóteles, a poesia homérica era popularmente chamada de *ἐποποιία*¹³.

Este estilo, que envolve características formais, como métrica e dialeto característicos, bem como padrões narrativos mais amplos, equivaliam a um gênero distinto no sentido de que poderia ser esperado de uma determinada classe de cantores quando executavam determinados temas, não importa de onde vieram ou onde cantaram. Embora Aristóteles se opusesse a nomear tipos de literatura de acordo com a métrica utilizada, ele estabeleceu o hexâmetro dactílico como o único veículo adequado para narrativas heroicas, levando em conta essa medida na definição de épico (Ford, 1997).

Para Ford (1997, p. 3)

Sua concepção de *ἐποποιία* como um gênero distinto, no entanto, também inclui considerações históricas, “naturais” e temáticas: o épico foi o ancestral da tragédia, cada gênero satisfazendo um impulso humano de imitar as ações de homens sérios ou elevados; os temas compartilhados e o objetivo do épico e da tragédia distingui-los de gêneros como comédia-épica e comédia, embora fossem distintos um do outro em termos formais: o épico era mais longo e de maior alcance; usou um único metro ao longo do qual foi entoado sem toda a extensão musical empregada em odes trágicas ou outras canções como o ditirambo; o épico não poderia prescindir de um elemento narrativo.

¹³ *Ἐποποιία* = epopéia

Embora Aristóteles tenha destacado de forma influente a *Ilíada* e a *Odisseia* como paradigmas da arte épica e suas observações acerca desses textos tenham passado a ter força prescritiva como cânones, os futuros poetas deveriam observar atentamente que os épicos mais eficazes foram representações predominantemente naturalistas dos feitos de figuras notáveis da lenda, tendo suas histórias enquadradas em uma narrativa de terceira pessoa no pretérito, embora as falas dos personagens pudessem ser proferidas na primeira pessoa; a trama, que poderia começar *in medias res*, normalmente progredia em uma sequência linear, agrupando muitos episódios em um único episódio principal e tema; de grande tamanho, escopo e um relativo grau de unidade foram valorizados (Ford, 1997).

A mais rica e multifacetada tradição do épico clássico alcançou seu maior prestígio e forma mais rigidamente definida no século XVII. O declínio do prestígio e da prática do épico formal após o século XVIII não extinguiu inteiramente o gênero, uma vez que “longos poemas românticos ou romances épicos modernistas invocam implicitamente o molde clássico” (Ford, 1997, p. 4)

No século XIX, a autoria apresenta um conjunto diferente de questões para o *Kalevala* finlandês. Este enorme poema épico, coletado e reunido a partir de fragmentos orais da Carélia pelo médico e acadêmico Lönnroth, permanece como um exemplo proeminente e de longo alcance da busca europeia do século XIX pela identidade étnica nas artes verbais do povo a partir dos épicos. Já no século XX, o corpus épico se expandiu exponencialmente para acomodar narrativas tradicionais de outras culturas, desde a Bósnia, o norte da Rússia e a Ásia até às Américas e África (Ford, 1997). Isso se deu a partir do interesse em épicos não-canônicos no século XVIII.

Para Ford (1997, p. 5),

O estudo dos épicos como produtos da composição oral em performance também tornou possível especificar uma série adicional de padrões formais que eram, mesmo que executados impensadamente, tão frequentes que eram marcas registradas da forma: o estilo paratático, a composição por tipo de cenas, o uso de expressões estereotipadas, símiles estendidos e composição de anéis

O estudo comparativo do épico concebe o gênero não como uma série de textos ligados em uma tradição literária consciente, mas como um tipo ou espécie intercultural: em parte porque Aristóteles definiu a forma de modo tão influente, trazendo uma definição de épico oral não substancialmente alterada (uma longa recitação, geralmente cantada ou recitada, que trata das façanhas quase históricas de heróis notáveis do passado

da cultura); mas a amostra a partir do qual tal definição é extraída deixa claro que cada um de seus termos (duração, recitação, história, heróis) é relativo e só é totalmente significativo em relação a normas culturais específicas (Ford, 1997).

Desta forma, pode-se entender que o gênero épico é como essa grande catedral; sua arquitetura complexa reúne concepções de forma, estilo, temática e tradição bastante diversos. Porém, mesmo nessa multiplicidade é possível perceber algo de comum, algo de unificador (Gonçalves, 2014). Ainda assim, vale-se pontuar que, mesmo sob essas características, não existe algo como o "épico perfeito", que sirva de modelo a todos os outros integrantes desta categorização. Para Gonçalves (2014), por mais que se assemelhem, as obras terão componentes únicos, e não é incomum o fato de algumas não terem todas as características que se ligam ao gênero em questão. O ponto é que esse tipo de disposição segue premissas taxionômicas, ou seja, de organização e classificação, e que não raro podem ser consideradas como arbitrárias, e, portanto, rejeitadas ou selecionadas, conforme a vontade dos autores.

Para Stalloni (2007, p. 175),

todo crítico literário vigilante [e no nosso caso leitores e Historiadores], depois de ter observado a convergência temática ou formal de certos textos, sucumbe ao desejo de elaborar um modelo, composto híbrido ou subproduto dissidente, que ele batizaria de gênero. Desde que uma forma literária tenha se desenvolvido suficientemente para atingir o estatuto de "gênero", ela produz variações que acarretam ramificações novas, depois; os subgêneros, também se fracionam, e assim por diante. Se levássemos 'até o fim essas operações de cisão, chegaríamos no caso extremo em que cada obra, resultante de uma cascata de subdivisões, constituiria um caso particular e único. O que significaria, evidentemente, proclamar a liquidação da noção de gênero

O próprio termo "épico" vem do original em grego *épicos*, e é um adjetivo. Quer dizer "grandioso", "majestoso", indicando algo que deva ser lembrado (Gonçalves, 2014). Partindo desse pressuposto, a narrativa épica é relacionada ao adjetivo no sentido de algo que deve ser lembrado por sua importância e grandiosidade.

Nesse pressuposto, devemos assinalar que as questões ligadas à classificação de gênero não se restringem geográfica, temporal ou culturalmente, não se fixando necessariamente a locais específicos, povos determinados ou a uma temporalidade recortada (Gonçalves, 2014). Como exemplos, podemos citar o caso das epopeias de *Gilgamesh* e de *Beowulf*, da *Divina Comédia* de Dante Alighieri, ou mesmo do *Mahabarata* Indiano. Muitas dessas obras, que nem sempre têm um autor definido, que não raro se ligam a meios ou sociedades orais e que pertencem a culturas muito diferentes

são enquadradas dentro de um conceito de “épico”, o que demonstra o quão flexível esse conceito pode e dever ser.

Deve-se destacar pelo menos três pilares de entendimento dessa arquitetura épica, ou sobre o que possamos formular acerca das considerações sobre o épico, que são, para Gonçalves (2014, p. 20-21),

- 1) O épico entendido como gênero: é atemporal e se liga a uma necessidade de classificação taxionômica, ou seja, de organização e categorização. Engloba características que podem ser arbitrariamente nomeadas, e visa classificar obras que já foram escritas e até as que poderão vir a ser, ou seja, nesse sentido também funciona como "modelo" ou cânone de escrita;
- 2) O épico em sua forma: podemos considerar como as manifestações históricas localizáveis, ou seja, a descrição pormenorizada de todos os aspectos de determinada obra. Liga-se a uma análise exegética da configuração (estrutura do verso, divisões de capítulos, coesão etc.) da obra em questão. Esta abordagem não precisa necessariamente alinhar características de outras peças em um núcleo comum;
- 3) A temática épica: podemos aludir a obras que se referem a temáticas que normalmente se ligam ao épico (o herói, grandes feitos etc.). Porém, não necessitam estar no mesmo suporte - pode ser um filme, uma novela - e não precisam se ligar a especificações formais — tais como a métrica. Um bom exemplo desta formulação é o Romance, que tem parte das características que normalmente imputamos ao épico.

2.3.2 Sagas enquanto gênero literário

Faz-se interessante destacar, nesse ponto, a descrição das sagas enquanto gênero literário. As referências a esse gênero estão mais fortemente atreladas às 40 mais antigas sagas de família (*Íslendingasögur*), mas, de uma maneira mais ampla quanto ao uso da terminologia, o termo pode designar as centenas de trabalhos narrativos dos nativos islandeses em prosa ou em prosa com versos (Harris, 1998).

A palavra saga, como outrora mencionado neste trabalho, advém do islandês e se remete a “contar ou dizer algo”. Apesar da referência à narrativa oral, esses textos não são tratados como transcrições imediatas desse contar de história. A saga pertence ao povo norueguês e ao povo islandês (Bugge, 1909). Histórias e lendas têm sido narradas entre os nórdicos desde os primeiros tempos. O *Landnámabók* islandês (o Livro da Colonização da Islândia) contém histórias que devem datar do primeiro período de colonização da Islândia.

Segundo Bugge (1909, p. 251), as sagas

[...] são (textos) dramáticos, frequentemente contados com arte genuína e até contêm trechos dispersos de versos. Uma verdadeira saga, porém, nunca foi criada nos vales noruegueses.

Para Bugge (1909), as sagas são oriundas da *märchen* (contos de fadas) e não das estórias (*sage*), visto que “a estória (*sage*) trata apenas de um único episódio da vida do herói. O conto de fadas (*märchen*) e a saga, porém, narram toda a vida do herói em uma série de episódios” (p. 252). Ainda para o mesmo autor, a *märchen* é dramática, e sua linguagem é curta e direta, assim como a saga. Todas as *märchen* e todas as sagas se assemelham, sem serem todas igualmente bem narradas.

As sagas islandesas foram escritas entre os séculos XII e XIV, logo após a cristianização da Islândia, ilha que foi colonizada entre 874 a 930 d.C. pelos escandinavos noruegueses. A conversão dos habitantes dessa ilha ao cristianismo, entre o final do século X e o começo do século XI, trouxe a prática da escrita latina aos escandinavos islandeses, possibilitando a criação de sua literatura escrita (Soares, 2021). Esses textos registraram a vida dos reis noruegueses, especialmente de Olaf Tryggvason e de St. Olaf, e provavelmente foram escritas antes das sagas da família (*Íslendingasögur*). (Bugge, 1909)

Para Bugge (1909, p. 253),

A saga oral, a saga apenas narrada e não escrita, é, porém, muito mais antiga. Já no casamento acima mencionado, em 1117, foram narradas sagas. O historiador dinamarquês Saxo Grammaticus (século XII) conheceu uma série de sagas de heróis (*fornaldarsögur*) de origem norueguesa ou islandesa. Na segunda metade do século XI encontramos uma sucessão de islandeses que ostentam o epíteto honorário de *fróði*, isto é, “aprendidos nas sagas ou na história”. Muitos deles eram as autoridades de Ari Frobi e do Landnámabók. Esses “antiquários” eram semelhantes aos *senchaidi* irlandeses. Além dos homens das sagas, também existiam na Islândia escaldos profissionais assim como na Irlanda existiam [escaldos], além de *senchaidi* ou “antiquários”.

A saga é um gênero que se destaca por ser totalmente diferente do que era produzido no restante da Europa medieval (Soares, 2021). Tais produções foram preservadas em diferentes manuscritos de textos em prosa, registrados em pergaminhos, a partir do século XII na Islândia, sob influência do processo de cristianização desses povos, de modo a preservar suas próprias histórias e língua.

Harris (1975) confirma essa informação ao afirmar que as sagas, embora o Cristianismo tenha chegado à Islândia entre 999 e 1000, os primeiros registros escritos

no território foram leis em torno de 1117-1118, manuscritos religiosos em torno 1170. Os textos seculares, tais como as sagas, foram datados por volta do século XIII.

Além disso, faz-se importante destacar que, de acordo com Campos (2019), as sagas islandesas eram transmitidas oralmente para uma audiência que, em grande parte, não possuía qualquer domínio da escrita e da leitura. Segundo a autora, o público provavelmente já conhecia as histórias ali narradas ou que “já tinham ouvido comentários dos feitos das personagens que eram narrados, pois estes, tratavam de indivíduos ou grupos conhecidos dessa comunidade” (Campos, 2019, p. 30).

Ainda assim, Luciana de Campos (2019) menciona que autores como Tullinius e Ross acreditam que as sagas não são fundamentalmente provenientes de uma tradição oral, mas sim, composições escritas criadas a partir do “conhecimento de quem as escreveu tanto dos textos historiográficos como da poesia escáldica” (Campos, 2019, p. 31). Essa discussão, entretanto, é complexa, entretanto há um consenso entre os pesquisadores que defendem que as sagas são um gênero “fundamentalmente escrito e apenas a sua base é oral” (Campos, 2019, p. 35). Ou seja, para a autora, as sagas nascem “da oralidade, mas crescem e amadurecem enquanto gênero literário na escrita” (Campos, 2018, p. 35).

As sagas são muito estudadas por historiadores, os quais pesquisam os mais diversos temas, como religião e costumes dos antigos povos escandinavos, concentrando-se não apenas no tempo em que esses textos foram escritos, mas também, no período em que supostamente aconteceram as histórias narradas (Soares, 2021).

2.4 As sagas e suas tipologias

As sagas, como um gênero único, que apresentam predominantemente “uma narrativa factual, objetiva e rápida” (Langer, 2009, p. 2), abrange em si diferentes grupos. As sagas são geralmente categorizadas em referenciais temáticos: sagas de família (*íslendingasögur*), sagas lendárias (*fornaldarsögur*), sagas contemporâneas (*samtíðarsögur*), sagas de reis (*konungasögur*), sagas cavaleirescas (*riddarasögur*) e saga dos bispos (*biskupasögur*).

Neste trabalho, explicar-se-á detalhadamente a diferença entre esses textos, de modo a elucidar diferenças e traçar paralelos possíveis para o trabalho comparado com o objeto de estudo.

2.4.1 *Konungasögur* ou sagas dos reis

As *konungasögur*, ou sagas dos reis, foram escritas a partir do século XII, tanto na Islândia quanto na Noruega, possuindo muitos aspectos comuns com as sagas de família e biografias reais latinas da Europa. Não muito populares, essas narrativas que descreviam as biografias dos reis da Noruega (Soares, 2021). O desenvolvimento deste subgênero está intimamente ligado ao monastério beneditino de Thingeyrar onde se compõe a *Saga do Rei Olaf, o Santo* no ano de 1170 (Campos, 2021).

O passado, como forma de captura factual, é um elemento central para entender as sagas dos reis. Seu enredo prosaico e seus poemas panegíricos são voltados à elevação (ou crítica perspicaz) a figura do monarca, sua vida, alianças, confrontos e morte (Langer, 2015). Nessas narrativas, o poder real e confirmado, e a realeza se promove pela memória e a patrocina, sendo sujeito desta.

Pode-se compreender, dentro das *Konungasögur*, um escopo textual dos séculos XII e XIII que possuem ligações entre eles. Segundo o verbete do dicionário de mitologia nórdica, do professor Johnni Langer (2015), os primeiros trabalhos que lançam a oralidade para os escritos acerca da realeza norueguesa são de Sæmundr Sigfússon, primeira enumeração da monarquia norueguesa, mencionado no *Nóregs Konunga Tal*, que faz parte do *Flateryjarbók*, que listava em torno de dez reis noruegueses, sendo esse o trabalho em latim *Catalogus Regum Norwagiensium*, hoje, perdido.

Dentro do *Íslendingabok* (*Libellus Islandorum*), há também duas referências aos reis, advindas do trabalho de Ári Þorgilsson: o *Konunga ævi* e o *Attártala*, mas que, ao final da obra, também se perderam (Langer, 2015). Segundo Miranda (2015), essas listas devem ter sido escritas por volta de 1200, e por mais que estejam perdidas, podem ter influenciado trabalhos mais extensos: sinopses das vidas dos reis, compilações de sagas e obras hagiográficas (referentes à vida do Santo Óláfr).

Para Miranda (2015), ainda que essas obras tenham sido escritas entre os séculos XII e XIII, é notória sua ligação com os poemas escáldicos, compostos bem antes do início da escrita das sagas (não podemos dizer que há um momento de transição pontual, mas um processo lento e amplo, onde a forma escrita e a oral coexistem; dessa maneira a poesia é um modo popular de memória oral, preservando informações antigas em seu corpo).

2.4.2 *Íslendingasögur* ou sagas de família

Também conhecidas por “Sagas de Islandeses”, foram compostas entre os séculos XIII e XV (em manuscritos em *parchment*) (SOARES, 2021). Essas histórias também foram preservadas em manuscritos tardios, em papel, produzidos entre os séculos XVI e XVII. De acordo com Campos (2021), muitas dessas sagas são prosimétricas, ou seja, a prosa é intercalada com a poesia e apresentam poemas que podem remeter a fala de algum personagem, a um poema laudatório em homenagem a algum personagem que é apenas mencionado no decorrer da trama, mas não é necessariamente, um personagem ativo, para relembrar os feitos ocorridos anteriormente, para saudar os antepassados ou honrar as conquistas e batalhas futuras

Esses textos são narrativas históricas de tom objetivo, formal e descritivo, cuja ação narrativa se passa entre os séculos X e XI e cujas ações ocorriam nas Ilhas Britânicas ou na Escandinávia.

Segundo Campos (2021, p. 39),

Estes locais aparecem nas sagas com descrições pouco detalhadas de onde se desenrolava a ação narrativa, pois, essa é uma característica dessas narrativas compostas na Idade Média: ao apresentarem um texto com poucas descrições isso facilitava a sua memorização e, conseqüentemente, a sua transmissão para um público que não dominava a leitura e a escrita e, portanto, conhecia essas narrativas apenas na sua forma oral o que facilitava a memorização e, conseqüentemente, a divulgação para um maior número de pessoas.

Foram vistas como uma extensão da história do surgimento dos povos islandeses, sendo, à época, recebidas como verossímeis e/ou reais. Eram textos narrados e contados tal qual fossem o retrato histórico das nações do passado, sendo seus principais temas as histórias ligadas às gerações familiares específicas que se instalaram em certos territórios da Islândia.

Tais textos descrevem as disputas e as disputas entre as famílias, biografias de poetas, foras-da-lei, e a genealogia ancestral dessas famílias que cruzaram o mar. Não obstante, é possível ainda encontrar elementos do sobrenatural nesses textos, mas de maneira pontual e secundária.

Podemos dizer, portanto, que as sagas dos islandeses compartilham, com as sagas dos reis, a importância da genealogia e da biografia, pois só neste subgênero, as biografias dizem respeito aos islandeses importantes, que, não são reis e nem nobres, no sentido

européu medieval, de fazerem parte uma aristocracia hereditária, social e devidamente reconhecida. (Ross, 2010, p. 75).

2.4.3 *Fornaldarsögur* ou sagas lendárias

As sagas lendárias ou dos tempos antigos das terras nórdicas, *Fornaldarsaga Norðurlanda* (plural: *Fornaldarsögur*), constituem um subgrupo das sagas islandesas. O conceito das sagas lendárias foi criado pelo acadêmico dinamarquês Carl Rafn, na sua edição de fontes medievais durante a década de 1830, e compreende 25 sagas. (Langer, 2015).

Esses textos apresentam ações ocorridas na Escandinávia em uma época anterior à colonização islandesa (que se iniciou em 870), trazendo, geralmente, personagens noruegueses (Soares, 2021). Estas narrativas em forma prosaica, escritas durante os séculos XIV e XV, mantiveram uma relação estreita com a tradição éddica, incluindo uma raiz direta nos mitos e no folclore escandinavo, mas se aproximando muito mais dos contos de fada do que na mitologia. (Langer, 2015). Isso ocorre devido ao fato de os espaços em que esses eventos ocorrem nas sagas serem geralmente descritos como remotos, dando a entender que são lugares distantes do mundo real, por apresentarem temas fantásticos, sobrenaturais, mitológicos e folclóricos, incluindo monstros, seres imaginários e localidades fictícias e reais.

Podemos afirmar que muitas dessas sagas lendárias podem ser classificadas como multi-gêneros, isto é, em alguns casos é possível, dentro da mesma saga encontramos mais de um gênero (Campos, 2021), visto que existiam representantes destas distinções em pelo menos dois *corpus* separados: um, o das sagas lendárias e, o outro, o do romance nativo.

Segundo Langer (2015), justamente por essas características fantásticas, essas sagas foram relegadas para segundo plano nos estudos escandinavísticos clássicos, sendo retomadas atualmente em investigações sobre ideologia e sociedade do mundo nórdico medieval.

2.4.4 *Riddarasögur* ou sagas de cavaleiros

De acordo com Ross (2010), muito subgêneros das sagas lidam amplamente com o fato de serem adaptações de origem estrangeira e, nisso, as *riddarasögur* se encaixam.

O *riddarasögur*, termo nórdico antigo abrange, portanto, o conjunto de narrativas compostas em latim, francês, ou anglo-normando, mas que possuíam como tema comum o ambiente cortês, a realeza, e as suas preocupações com a ética da cavalaria e o amor cortês (Campos, 2021).

Traduzidas e adaptadas de romances de cavalaria e corte da França e Inglaterra e outras obras latinas, as sagas cavalleirescas foram escritas entre os séculos XIII e XIV (Soares, 2021). Estes textos são uma versão nórdica dos romances medievais, majoritariamente, aqueles que apresentam as aventuras vividas pelo Rei Artur e os Cavaleiros da Távola Redonda bem como outras narrativas envolvendo a matéria arturiana (Campos, 2021)

Sendo assim, não se relacionam diretamente com a história política e socioeconômica da Escandinávia, visto que elas derivam originalmente de traduções de textos anglo-normandos e franceses para a corte do rei norueguês Hákon Hákonarson (r. 1217-63) (Ross, 2010).

A grande motivação em traduzir e incluir a literatura de cavalaria nas sagas foi integrar a Escandinávia ao restante da Europa ao mostrar que a literatura que produziam adequava-se aos padrões de composição literária europeus (Soares, 2021).

2.4.5 *Biskupasögur* ou sagas de bispos

Essas sagas relatam basicamente as histórias dos homens que regeram as sedes episcopais Islandesas entre os séculos XI e XIV (Campos, 2021).

Escritas a partir do século XIII, possuem um estilo um tanto quanto artificial, se comparadas aos outros tipos de sagas, possivelmente devido à influência de textos eclesiásticos e hagiográficos latinos que já circulavam na Islândia no momento da composição dessas sagas (Soares, 2021). Não tão populares como as sagas de família ou as lendárias, essas narrativas sobre a vida dos bispos e seus milagres podem ter sua origem em histórias orais que circulavam sobre os bispos logo após a sua morte. Para Luciana de Campos (2021), Os relatos de milagres dos bispos bem como os episódios cômicos – como, por exemplo, as disputas entre os pagãos e os bispos, principalmente quando estes venciam algum tipo de contenda ou então, operava um milagre mostrando que o cristianismo era superior ao paganismo - e esses episódios aparecem no desenrolar da narrativa podem ser interpretados como descrições pitorescas da vida cotidiana na Islândia Medieval depois da sua conversão.

Uma possível explicação para isso seria a influência de textos eclesiásticos e hagiográficos latinos que já circulavam na Islândia quando as sagas de bispos começaram a ser compostas.

Segundo a professora Luciana de Campos (2021, p. 41),

Os relatos de milagres dos bispos bem como os episódios cômicos – como, por exemplo, as disputas entre os pagãos e os bispos, principalmente quando estes venciam algum tipo de contenda ou então, operava um milagre mostrando que o cristianismo era superior ao paganismo - e esses episódios aparecem no desenrolar da narrativa podem ser interpretados como descrições pitorescas da vida cotidiana na Islândia Medieval depois da sua conversão.

2.4.6 *Samtíðarsögur* ou sagas contemporâneas

Escritas entre os séculos XII e XIII, podem ser consideradas como uma forma de “crônica histórica da Islândia” (Campos, 2021).

Essas sagas eram vistas como sendo mais verossímeis e reais, sendo, segundo Campos (2021), em suas linhas, uma narrativa objetiva ao descreverem em detalhes tanto os eventos, como as pessoas que compunham aquela da sociedade.

Provavelmente, as sagas contemporâneas foram escritas por pessoas que vivenciaram a luta pelo poder interno que terminou com a perda da soberania da Islândia e submissão à Noruega (Soares, 2021). Por isso, essas sagas são consideradas mais como narrativas históricas que foram “literarizadas” do que ficção pura. Há eventual presença de elementos sobrenaturais, mas geralmente em forma de sonhos e visões.

Além disso, Campos (2021) ainda afirma que a maioria das análises literárias referente a esse subgênero das sagas é bastante recente, uma vez que estas obras já tinham sido negligenciadas ou tratadas como variantes estéticas inferiores aos outros subgêneros.

2.5 As sagas e suas origens

No corpus literário medieval conhecido como as sagas sobre os primeiros islandeses, os textos são todos anônimos e, portanto, a época exata em que foram escritos não é conhecida. Apesar disso, as sagas islandesas são consideradas o zênite da literatura mundial islandesa (Mundal, 2013).

De acordo com Callow (2017), alguns estudiosos estão muito apegados ao “debate sobre as origens da saga”. Em poucas áreas, alguns estudiosos expuseram a sua

autojustificativa em termos bastante severos, especialmente ao sugerirem a desesperança de alcançar uma resposta definitiva à sua pergunta quanto à origem das sagas islandesas.

Ross (2010) afirma que não se pode afirmar categoricamente que o gênero “saga” seja exclusivamente islandês, mas acabou se tornando ao final do século XII. Além disso, o fato de muitas sagas terem sido escritas em língua nórdica não significa que isso seja um fato diferenciador.

Acredita-se que os escritos mais maduros da era clássica (século XIII) podem ser melhor avaliados tendo como pano de fundo “a poesia e prosa do período anterior” (Jackson, 1955).

Um avanço fundamental no entendimento da possível gênese das sagas vem, indubitavelmente, das pesquisas oriundas de estudos da tradição oral e das literaturas orais das mais variadas sociedades ao redor do mundo (Ross, 2010).

Embora o impulso para coletar e registrar as tradições orais possam ser traçadas do início do século XVIII na Europa, período do Romantismo, foi apenas no século XX que esses estudos tiveram uma evolução significativa.

Para Callow (2017), o fato de os manuscritos contendo sagas raramente mencionarem autores ou escribas aumenta o mistério do todo processo de gênese da saga. Também não existem precursores óbvios das sagas, experiências em forma literária, ou mesmo rascunhos. Também podemos incluir na mistura o fato de que os tribunais e escribas escandinavos interagiram com os seus pares em outras partes da Europa, que outros tipos de ‘sagas’ e compilações de sagas estavam sendo produzidos na Islândia ao mesmo tempo, e que a questão do gênero era complicada na época medieval escandinava.

Segundo Jackson (1955, p. 118),

Duas teses emergem claramente e ressoam no livro: (1) que os escritos mais tardios da Islândia devem muito de documentos históricos, existentes ou perdidos, especialmente algumas das sagas dos islandeses, que devem ser consideradas romances históricos; e (2) que os escaldos compostos em cena ou com conhecimento dos fatos são fontes históricas para muitos escritos posteriores. “Antes de decidir o valor da saga de um rei, ou mesmo da saga de um herói islandês, geralmente é necessário considerar o quanto da história é baseada em escaldos”

Tendo em conta tudo isto, talvez seja mais fácil ver não só por que razão as respostas definitivas no debate sobre as origens da saga são difíceis de encontrar, mas

também por que todos os estudiosos têm uma opinião sobre o assunto - quer tornem ou não os seus pontos de vista explícitos (Callow, 2017). Além disso, os pontos de vista existentes envolvendo esse tema, nos últimos anos, também sofreram alterações “contra um histórico de mudanças na moda acadêmica além do estudo dos gêneros produzidos na Islândia medieval e sua cultura literária” (Callow, 2017, p. 3).

2.5.1 O estudo das culturas orais e o seu impacto nas sagas islandesas

Segundo Ross (2010), muitos estudiosos, ao longo dos anos, perceberam, de uma maneira ou de outra, que os precursores orais são mais simples e menos variados que os escritos.

Em 1982, a pesquisadora Carol Clover apresenta uma teoria sobre a complexidade das sagas islandesas, bem como essas sofreram influência da língua latina na sua forma escrita, considerando que, se apenas se considerassem os textos das sagas como oriundos exclusivamente de uma tradição oral, a sua elaboração linguística e trabalho estético-literário não possuiriam qualquer sentido, não sendo possível descartar a possibilidade de uma grande influência escrita – principalmente do latim – na escrita das sagas islandesas.

Anos depois, em 1986, a mesma pesquisadora defendeu a ideia de “todo imanente”, em que ela argumenta que, em sociedades orais, dificilmente existe a necessidade de narrar uma história ou mito completo, do início ao fim, pois as pessoas já conhecem essas histórias, sendo esse conhecimento já implícito aos povos dessas culturas.

De acordo com Margareth Clunies Ross (2010), ainda devemos considerar que as culturas germânicas do nordeste da Europa medieval eram “vernacularmente restritas” (p. 43), sendo, em sua maioria, pessoas que não tinham acesso à escrita. Mesmo com a existência das runas, que foi um método escrito que persistiu em boa parte da Escandinávia, não é possível afirmar que esse método tenha sido o padrão da época.

Uma das mais importantes características da produção textual islandesa é a sua vernaculidade, sendo o texto utilizado como principal meio de comunicação (Ross, 2010). De início, o principal foco da escrita na Islândia era a tradução de textos do latim, pois, dentro de um processo de cristianização, fazia-se necessário que os textos sagrados da Igreja estivessem em língua local, de modo a acessar mais facilmente esses povos.

Esse processo, no entanto, ajuda a impulsionar de maneira significativa o surgimento dos textos literários (Ross, 2010). A literatura islandesa se torna um fenômeno na Idade Média, mas só no século XII é que ela teve o seu apogeu e, mesmo assim, vale ressaltar que as expressões orais permaneceram como meios importantes de expressão artística durante esse período.

2.6 A cronologia das sagas

Estudos acerca da cronologia das sagas apontam para discussões divergentes acerca do seu surgimento.

Estudiosos do século XIX afirmam que a grande era das sagas, o seu apogeu, deu-se no século XII; já os pesquisadores do século XX discordam dessa afirmação, ao apontarem o século XIV como sendo a era de ouro das sagas; e as pesquisas mais recentes, do século XXI, dizem que as sagas tem o seu período de maior impacto nos séculos XIV e XV (Ross, 2010).

Embora se saiba da existência de mais de cem sagas, classificadas em sete subgrupos, a maioria das tentativas de estabelecer uma cronologia da composição das sagas lida apenas ou amplamente com sagas lendárias, embora as sagas de reis também sejam consideradas porque os exemplos mais antigos desse subgrupo são geralmente imaginados como tendo antecipado às sagas lendárias e fornecido a elas um modelo.

2.6.1 A política da cronologia das sagas

Opiniões sobre quando as sagas sobre os primeiros islandeses começaram a ser escritas variaram ao longo do tempo. No século XIX era comum – mas não incontestada a opinião de que a maioria das sagas sobre os primeiros islandeses foi escrita na última metade do século XII (Mundal, 2013)

Com isso, muitos estudiosos já debruçaram sua atenção sobre as principais premissas acerca dos escritos do período medieval islandês durante a primeira metade do século XX.

Durante as décadas de 1940 e 1950, diversos estudiosos da área enfatizaram em seus estudos as tensões existentes na Islândia do século XIII e, isso, indubitavelmente, ocasionou impactos no processo escrito das sagas, pois estas estavam conectadas a um período cronológico de várias mudanças para o povo daquela região.

Para Ross (2010, p. 54),

O declínio foi político, com a perda da independência da Islândia, e foi também social, em que a perda da independência levou a perda do sentimento de auto-validação nacional e pessoal e de engajamento direto com o mundo em amplitude.

O motivo dessa datação do gênero foi o chamado prólogo *Sturlunga*, que na verdade não é um prólogo, mas um texto curto que combina a *Sturlu Saga* e *Prestsaga Guðmundar insgóða* na compilação *Sturlunga saga*. (Mundal, 2013). Em um dos manuscritos de *Sturlunga saga Króksfjarðarbók*, há uma passagem bem conhecida que diz:

A maioria das sagas sobre eventos que ocorreram aqui na Islândia foram escritas antes da morte do bispo Brandr Sæmundarson, mas apenas algumas sagas sobre eventos que ocorreram posteriormente foram escritas antes do poeta Sturla Þórðarson ditar íslendingasögur (Mundal, 2013, p. 32) (trad. da autora) ¹⁴.

A descoberta de uma cópia do outro manuscrito medieval da *Sturlunga saga*, *Reykjarfjarðarbók*, revelou outra variante da passagem citada acima:

A maioria das sagas sobre eventos que ocorreram na Islândia antes da morte do Bispo Brandr Sæmundarson foram escritas, mas apenas algumas das sagas sobre eventos que ocorreram posteriormente foram escritas antes do poeta Sturla Þórðarson ditar Íslendingasögur (Mundal, 2013, p. 33). ¹⁵

Depois que este texto foi descoberto, logo ficou claro que ele dava a leitura correta, e o prólogo da *Sturlunga* não poderia mais ser usado como um argumento para datar a maioria das sagas sobre os primeiros islandeses até o período anterior a 1200. Apenas Finnur Jónsson manteve sua visão anterior, e continuou a argumentar - em parte com base no prólogo - que muitas sagas sobre os primeiros islandeses foram escritas no século XII (Mundal, 2013).

¹⁴ *Flestar allar sögur, þær er hér hafa gerzk á íslandi, váru ritaðar, áðr biskup Brandr Sæmundarson andaðisk, en þær sqgur, er síðan hafa gerzk, váru litt ritaðar, áðr Sturla skáld Þórðarson sagði fyrir íslendingasögur.* (Most of the sagas about events that have taken place here on Iceland were written before Bishop Brandr Sæmundarson died, but only a few sagas about events that took place later were written before the poet Sturla Þórðarson dictated íslendingasögur) (Mundal, 2013, p. 32).

¹⁵ *Flestar allar Sögur, þær er gerzk hgfðu á fslandi, áðr Brandr biskup Sæmundarson andaðist, váru ritaðar, en þær sqgur, er síðan hafa gerzk, váru litt ritaðar, áðr Sturla skáld Þórðarson sagði fyrir íslendinga sögur* (Most of the sagas about events that have taken place on Iceland before Bishop Brandr Sæmundarson died were written, but only a few of the sagas about events that took place later were written before the poet Sturla Þórðarson dictated Íslendingasögur) (Mundal, 2013, p. 33).

Muitas das sagas de famílias foram compostas durante a era *Sturlunga* ou pouco depois dela, e a maioria dos romances e sagas mítico-heroicas foram compostas depois, juntamente com algumas sagas dos islandeses¹⁶. Os textos compostos nesse período mostravam um mérito literário superior, sendo isso manifestado mais claramente por serem mais conscientemente realistas e históricas em suas apresentações, se comparadas àquelas que foram compostas depois de 1260, que se mostravam mais propensas a abandonar esse modelo realista (Ross, 2010).

Poucos historiadores, hoje em dia, acreditam que a era *Sturlunga* foi tão diferente de maneira radical daquilo que se acreditava outrora, bem como o desenvolvimento dos textos literários durante o período. Muitas das sagas medievais – em suas versões originais – perderam-se ou foram destruídas pelo fogo em períodos de guerras.

2.6.2 Datação das sagas

Ross (2010) afirma que há dois tipos de critérios para a datação das sagas islandesas: a datação interna e a datação externa.

2.6.2.1 Datação interna

Ross (2010) afirma que a datação interna se deduz de dentro da própria saga, através da análise textual e literária, bem como de alguns elementos de julgamentos de valor.

Quando se remete a esse estilo, fala-se em “empréstimos literários” e, partindo desse pressuposto, uma das grandes dificuldades existentes se dá em estabelecer a direção desses “empréstimos” entre as sagas e, com isso, estabelecer uma relação textual entre elas. Nesses casos, os teóricos concordam que há uma problemática que reside em definir qual é a saga A e qual é a saga B – ou seja, qual das sagas foi escrita ou surgiu primeiro em detrimento da outra.

Partindo desse ponto, outra possibilidade existente é de que o texto possa ter vindo de uma tradição oral que pode não ter pertencido a nenhuma das sagas, nem a saga A nem a saga B, devido à distância geográfica existente entre os textos (ex.: uma saga escrita na região norte da Islândia – saga A – e outra no sudoeste do país – saga B), o que tornaria o “empréstimo literário” pouco provável (Ross, 2010).

¹⁶ Sagas dos islandeses, também chamadas de *Íslendingasögur* ou sagas de família

Ainda assim, uma forma que tem se buscado estabelecer as relações entre cronológicas entre os textos é através desses “empréstimos literários intertextuais”.

2.6.2.2 Datação externa

De acordo com Ross (2010), a datação externa consiste na busca de dados extra-textuais, que fornecem informações pertinentes das sagas e sua datação, ou de sagas fora da própria saga em questão.

A prática de checar e verificar materiais, tanto em textos religiosos quanto em textos seculares nos primórdios dos textos da Islândia medieval sugere um processo de verificação de evidências na ausência de fontes escritas e um desejo de “estar certo” (Ross, 2010, p. 64).

2.7 As sagas e o seu conteúdo e tempo

Em termos de perspectiva medieval islandesa na história mundial, o período das sagas, corresponde ao tempo que vai da pré-história até os dias de hoje, a partir do ponto de vista dos leitores das sagas, enquanto a sua geografia se estende pela Islândia, o restante da Escandinávia, o oeste das ilhas Britânicas, o Atlântico norte, Groelândia e América do Norte, o sul e o leste do mundo Mediterrâneo, Rússia e Oriente Médio. Esses locais históricos e geográficos são o espaço de muitos subgêneros de sagas (Ross, 2010).

Quanto à Islândia medieval, muito do que se entende desse povo advém também de outras culturas, que são trazidas, principalmente, pela Igreja durante a cristianização. Com isso, pode-se afirmar que o processo de criação das sagas sofre a influência de uma combinação de atitudes nórdicas tradicionais e cristãs. Isso é perceptível devido às convenções escritas das sagas: estas se apresentam tanto histórica como geograficamente compatíveis com a ideologia cristã.

2.7.1 Fornaldarsörgur

As *fornaldarsögur*, ou sagas lendárias, são textos produzidos entre os séculos XIV e XV, sendo o seu conteúdo textual pertencente ao período anterior ao assentamento e conversão ao Cristianismo, anteriormente ao século VIII, sendo estas uma representação

do mundo de dinastias reais e heroicas da Escandinávia em que há uma ligação entre as gerações.

Embora fossem textos mais recentes, as *fornaldarsögur* se valiam de textos das Eddas, por serem textos mais antigos. Essa característica reforça um outro aspecto textual dessas sagas: o seu caráter prosimétrico¹⁷. Esses textos têm uma forte ligação com as pessoas que viveram nessas eras históricas, sendo, assim, familiares às convenções daquele tempo (Ross, 2010).

Outro aspecto que reforça o aspecto temporal dessas sagas – o fato delas se remeterem a um tempo anterior à Cristianização – dá-se pela prevalência de seres e eventos sobrenaturais, que indicam uma cronologia anterior à ocupação da Islândia e no período da Escandinávia pagã, pois “antes dos poderes do Cristianismo serem capazes de erradicar as perigosas ilusões e manifestações de Satã, as forças demoníacas tinham um reinado livre” (Ross, 2010, p. 78).

As *fornaldarsögur*, em muitos aspectos, aproximam-se do folclore escandinavo, tanto em suas abordagens culturais que recaem sobre esses temas e motivos em muitos dos seus padrões narrativos e no modo em que esses temas são explorados.

Além disso, essas sagas não possuem relação direta com a história política e sócio-econômica da Escandinávia, sendo narrativas para entretenimento e de aprendizado, que refletiam um passado pagão e heroico (Langer, 2009).

2.7.2 Riddarasögur

As *riddarasögur*, ou sagas de cavalaria, advém numerosamente de gêneros traduzidos do latim, francês e anglo-normando, cujos temas pairam sobre o amor cortês e a cavalaria (Langer, 2009; Ross, 2010).

Esses textos foram escritos por clérigos – haja vista a necessidade do domínio do vernáculo latino ou oriundo das línguas latinas – e, por isso, boa parte da ironia, humor e sensualidade/erotismo foram retirados. Ainda assim, esses textos assumem um papel didático importante, além de trazerem para a literatura a ideia de fluxo de consciência dos personagens. (Ross, 2010).

¹⁷ Prosimétrico (do latim *prosimetrum*) é uma composição poética que explora uma combinação de prosa (prosa) e verso (*metrum*); em particular, é um texto composto em segmentos alternados de prosa e verso.

De acordo com Ross (2010), faz-se importante considerar que as *riddarasögur* e as *fornaldarsögur* apresentam uma cronologia bastante específica: enquanto a primeira foi escrita no período cristão; a segunda já surge durante o período pagão.

Os textos se remetem, geralmente, a um conjunto de cavaleiros em batalha entre diversas cortes e castelos, onde pessoas belas vivem separadas por florestas e forças malignas. Entretanto, deve-se considerar a influência das *riddarasögur*, bem como suas ideologias e interesse em cavalaria e reinados, aparece também em outros subgêneros de sagas, tais como as *Íslendingasögur* e as *Konungäsögur* (Ross, 2010).

As sagas de cavalaria não possuem relação direta com a história política e sócio-econômica da Escandinávia, sendo consideradas apenas narrativas para entretenimento e instrução (Langer, 2009). Além disso, esses textos não possuem a objetividade do “estilo clássico das sagas” (Langer, 2009, p. 4).

2.7.3 *Konungasögur*

As *konungasögur*, ou sagas de reis, dizem respeito a um número de sagas biográficas ou semibiográficas sobre os reis da Noruega e, assim como as *fornaldarsögur*, as sagas dos reis que surgiram pouco tempo antes da Cristianização, apresentam temáticas que sugerem essa era, mas, além disso, também trazem elementos míticos, explicitando a ambivalência dos personagens desse tipo textual (Ross, 2010).

Para Langer (2009), esses textos têm muito em comum com as sagas de famílias e biografias reais e nacionais latinas e da Europa, sendo biografias minuciosas, ricas em detalhes e repletas de caracteres menores, como diálogos e cenas elaboradas.

As temáticas recorrentes referentes a esse tipo de saga eram as biografias de reis, a ideologia da realeza, política, poder e sociedade, a virtudes dos reis, a cristianização da Noruega e os sonhos, profecias e milagres, sendo narrativas com conteúdo semi-histórico, semi-legendário e com inclusão de elementos sobrenaturais ou do passado pagão (Langer, 2009).

Apesar de reforçarem a instituição social da realeza, nunca constituíram um tipo popular de saga. Enquanto a maioria das sagas de reis eram biografias dos reis da Noruega, existia também nos escritores islandeses um grande interesse acerca dos reis da Dinamarca, iniciando com o texto, agora perdido, *Skjöldunga saga* (A saga da casa Skjöldungar), cujo conteúdo é conhecido a partir de um pequeno epítome latino de autoria do islandês Arngrímur Jónsson (1568-1648).

Já em contraste a isso, sabe-se que não há nenhuma compilação de sagas referentes aos reis da Suécia, embora o nome de sua dinastia – os Ynglingar – esteja associada às histórias lendárias dos reis da Noruega, posição essa mais claramente apresentada por Snorri Sturlurson em sua *Ynglinga saga*, o prefácio de sua história real norueguesa, o *Heimskringla*, que remonta o poema dinástico *Ynglingatal*, atribuído ao poeta norueguês do século IX, Þjóðólfr de Hvinir, que traz evidências sobre a vida e a morte de reis que viveram em um período pré-histórico (Ross, 2010).

2.7.3 *Íslendingasögur*

As *íslendingasögur*, ou sagas de família, foram textos escritos pouco tempo antes da conversão dos islandeses ao Cristianismo. O seu nome – *Íslendingasögur* – indica que essas narrativas lidam com a vida dos islandeses, em sua maioria vividas na Islândia, e são apresentadas em um modo narrativo aparenta ser objetivo e realista para muitos teóricos iniciais, mas que, ao se examinar mais cuidadosamente, revelam-se muito mais parciais e conectadas a elementos não-realistas do que muitos acadêmicos têm permitido (Ross, 2010).

De natureza semi-histórica, sendo uma narrativa objetiva, formal e descritiva, em que o sobrenatural é incidental, as *íslendingasögur* descrevem a relação social ou a relação entre um homem e uma mulher, tendo como estrutura narrativa introdução/conflito/clímax/vingança/contra-vingança/reconciliação/desfecho (Langer, 2009).

Consideradas verossímeis e reais, essas histórias são narradas como se fossem história, sendo vistas como versões miniaturas da grande história da nação, cujas temáticas se desenrolam em torno de disputas, lideranças, heroísmo, jornadas, e guerreiros desterrados (Langer, 2009).

As *íslendingasögur* e as *fornaldarsögur* partilham, entre elas, a importância da genealogia e da narrativa biográfica, sendo os seus protagonistas considerados tanto indivíduos como heróis, pois enquanto a honra e a integridade de um indivíduo são claramente o mais alto valor ético representado nos textos, outras virtudes como moderação e habilidade de comprometimento, perturbação e tendência para o total heroísmo é existente nas sagas de família (Ross, 2010).

2.7.4 *Samtíðarsögur*

As *Samtíðarsögur*, ou sagas contemporâneas, são textos que, assim como todos os outros, também foram escritos na Islândia e seus autores, da mesma forma, escolhem um estilo objetivo e lidam com os eventos e pessoas da sociedade islandesa. A diferença, entretanto, dá-se na cronologia: diferentemente das sagas de família, as sagas contemporâneas surgem no início do século XII até um período mais ou menos em torno do ano de 1260, em que a Islândia já havia sido cristianizada há aproximadamente duzentos anos (Ross, 2010; Soares, 2021).

Esses textos parecem ter sido escritos em um relato aproximado de cem anos e, em muitos casos, são bem mais próximos do seu assunto que, na maioria das sagas, aparenta ser cru e, não obstante, chocante porque são apresentados mais ou menos imediatamente em tempo e urgência com suas implicações (Ross, 2010).

A maioria das análises literárias das sagas contemporâneas é relativamente recente, uma vez que esses trabalhos eram, até pouco tempo, negligenciados ou tratados como menos artísticos ou variáveis menos sofisticadas do gênero das *Íslendingasögur*.

2.8 As sagas e sua estrutura

O século XX – mais especificamente dos anos de 1950 em diante – tornaram-se um período de grande destaque na análise das estruturas narrativas (ROSS, 2010). Dessa mesma maneira, acadêmicos da literatura antiga islandesa, influenciados pelo interesse daqueles em meados do século XX, também passaram a analisar estruturas essenciais da narrativa. Segundo Lönnroth (1975), não se pode compreender o que é individual ou único nas sagas antes mesmo de entender seus elementos tradicionais em sua narrativa.

Ao se compreender a estrutura das sagas, pode-se entender a sua organização a partir de três pontos, conforme exposto no Quadro 02.

Quadro 02: Estrutura das sagas islandesas

Estrutura das sagas islandesas
Estruturas de conflito e resolução
Estruturas de biografia e genealogia
Estruturas de viagem e aquisição do conhecimento

Fonte: produzida pela autora (2024)

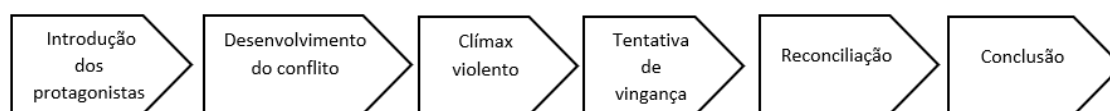
2.8.1 Estrutura de conflito e resolução

Muitos estudiosos das estruturas das sagas islandesas têm visto as convenções de rivalidade como um substrato subjacente das *Íslendingasögur*. De acordo com Ross (2010), não há dúvidas de que a rivalidade é um dos principais pontos, não só das *Íslendingasögur*, mas também das sagas contemporâneas e de outros subgêneros.

Faz-se importante destacar, entretanto, que, para os autores das sagas que retratavam as sociedades por volta dos séculos XIII e XIV, as rivalidades estavam associadas à importância não só da honra individual, mas também da família, dentro de uma escala menor da sociedade islandesa. Ou seja, aquele que ameaçasse ou perpetrasse algo contra a honra individual ou de uma família nesse período era passível de sofrer represálias através de momentos de conflito, por meio de vingança por parte dos ofendidos e/ou feridos.

Alguns teóricos, como Andersson, na sua obra *The Icelandic Family Saga*, defende uma estrutura sintagmática para as sagas, no que diz respeito a essa temática, o que está expressado na Figura 03.

Figura 03: estrutura sintagmática do conflito e resolução nas sagas



Fonte: produzida pela autora (2024)

Essa estrutura foi criticada por um outro autor, Jesse Byock, que verificou a inflexibilidade desse modelo, propondo em sua obra, *Feud in the Icelandic Saga*, um pensamento voltado à vida real: as sagas imitam a vida e, se é assim, não possuem uma estrutura sintagmática fixa. O autor sugere a presença de três elementos: o conflito, a advocacia, e a resolução, e nesse ínterim acontece a narrativa.

2.8.2 Estrutura de biografia e genealogia

A presença da narrativa acerca da história de vida de um personagem na saga é tão amplamente distribuída nas sagas islandesas, assim como o esquema dos conflitos e

resoluções. É possível que esses gêneros medievais de hagiografia e biografia tenham sido responsáveis pelo ímpeto necessário para o desenvolvimento desse texto escrito.

Faz-se importante registrar que essa estrutura relacionada à história de vida combinada com outros esquemas é comum às *Íslendingasögur*, mas também há dois subgêneros desse tipo: as sagas de poetas (*skáldasögur*) e as sagas dos fora-da-lei (Ross, 2010). Além disso, merecem destaque as sagas dos reis, visto que essas, da mesma forma, são deveras biográficas em sua estrutura, trazendo a história de vida dos reis desde a sua mais tenra infância até sua época adulta: ascensão ao trono, conflitos, etc.

As *riddarasögur* e as *fornaldarsögur* apresentam em sua narrativa uma frequência relativamente alta de elementos biográficos, começando com a parentalidade do personagem e sua infância até o desenvolvimento da narrativa e sua aventura – estas, muitas vezes, cercadas de força e bravura contra uma variedade de oponentes, muitas vezes até monstruosos ou sobrenaturais.

2.8.3 Estrutura de viagem e aquisição do conhecimento

Os sintagmas narrativos da experiência de vida são frequentemente entrelaçados de maneira próxima com o sintagma das viagens para longe de casa, experiências exteriores e o retorno à terra natal (Ross, 2010).

Na maioria das *Íslendingasögur* e *þættir* em que este sintagma está presente, o viajante geralmente é um homem, geralmente jovem, que deixa a Islândia e viaja para a Noruega e, às vezes, para terras mais distantes. Essas oposições binárias são a base para isso e muitas outras narrativas que utilizam esse esquema de viagem. Partindo de um esquema geográfico, a tendência da transformação, geralmente, ocorre com o viajante seguindo em uma direção oeste para leste, movimento este que é reforçado ainda mais com o processo de cristianização da Escandinávia, devido ao fato de a movimentação do mundo cristão ser centralizada, tomando Jerusalém como centro do mundo cristão.

O padrão das viagens é extremamente importante nesses dois últimos subgêneros mencionados. Virtualmente, segundo Ross (2010), todas as sagas desse subgênero envolvem um esquema de viagem combinado com um sintagma biográfico localizado através da *persona* de um herói masculino e, em muitas delas, envolve a busca do herói por uma esposa, principalmente nas *riddarasögur* e em algumas *fornaldarsögur*.

2.9 A recepção das sagas na Islândia pós-medieval

Faz-se importante ressaltar, antes de debater esse tema, que se deve observar a diferença de interesse entre àqueles que eram islandeses com acesso à educação e antiquários e àqueles que tem interesse popular entre as comunidades de fazendeiros no interior.

Enquanto muitos padres, advogados e outros intelectuais continuaram a estudar, copiar e adicionar ao corpus dos textos islandeses que tinham sido compostos durante a Idade Média e, a partir de metade do século XVIII, foram publicadas as primeiras edições das sagas medievais. Com isso, o interesse desses textos cresceu devido à leitura desse material na *kvöldvaka*¹⁸.

Muitas dessas sagas, entretanto, eram *lygisögur* (sagas de mentira), pois esses escritos eram muito mais composições pós-medievais do que versões de textos medievais. Dessa forma, é provável que a circulação oral das sagas medievais, com ou sem textos escritos, tenha sido a principal forma de disseminação na Islândia no pós-Idade Média.

Outra forma de divulgação desses textos veio através do *rímur*, que são poemas narrativos com estrofes, frequentemente com temas românticos, que foram uma forma dominante de entretenimento na Islândia até o início do século XX. Juntamente com as *lygisögur*, as *rímur* encontraram uma oposição considerável de uma parte mais conservadora do clero da Igreja Reformada islandesa durante o período que vai do meio do século XVI até o XIX.

Durante esse período, várias foram as tentativas para se tentar banir a cantoria das *rímur* das fazendas, tendo sido promovida, em contrapartida, a leitura da Bíblia para combater o contato com os textos tradicionais.

No meio do século XIX, a circulação de textos impressos baratos que traziam as *rímur* e as sagas passaram a ser divulgados e geraram um movimento de padronização da tradição do manuscrito. Enquanto 1850 e 1920, setenta e sete edições populares das sagas islandesas foram publicadas na Islândia, muitas delas romances tardo-medievais ou pós-reforma. As sagas também forneceram materiais para as crianças e a literatura infantil.

Entre os anos de 1900 e 1930, entretanto, trouxeram um movimento de repúdio, especialmente de mulheres, às sagas e sua representação de violência. Na mesma época, crenças na historicidade das sagas também diminuíram e o advento da nova mídia, como

¹⁸ *kvöldvaka* = o “acordar da noite”, ou o período de trabalho noturno que tomou lugar nas fazendas islandesas durante os meses de inverno até o final do século XIX.

o rádio e os livros populares, também declinaram em popularidade nas formas tradicionais de entretenimento.

2.10 A recepção das sagas fora da Islândia

Durante os primeiros anos da recepção das sagas islandesas, a maioria dos não-islandeses eram ignorantes em relação a esses textos, visto o desconhecimento da língua. Então, era comum que, nesse período, as sagas tenham chegado às pessoas a partir de uma tradução do latim, posto que o processo de cristianização levou os religiosos a traduzirem esses textos. Em países escandinavos, esses textos podiam vir com uma tradução contemporânea em dinamarquês ou sueco seguida de uma tradução em latim.

Desse modo, no século XVII e boa parte do século XVIII, os textos das sagas estavam inseridos, na realidade, em histórias discursivas, compêndios e tratados geográficos e tratados sobre as religiões e crenças da Escandinávia pagã (Ross, 2010). Esses textos tinham como público-alvo pessoas com alto padrão educacional e muito desse trabalho da época não tinha fins literários.

Segundo Ross (2010, p. 156),

[...] a maioria deles [os textos] lançaram hipóteses sobre a relação da cultura, religião e história escandinava comparada à culturas e conceitos clássicos e de países mais conhecidos na Europa. Qualquer que fossem os exemplos literários encontrados nesses trabalhos, existia suporte teórico desses autores sobre a antiguidade da cultura nórdica, [...]

Os primeiros textos desse momento são publicados e possuem, primeiramente, um propósito étnico ou político. Isso se deveu bastante, no século XVII, ao fato de Suécia e Dinamarca estarem em guerra e, nesse momento, ocorre uma grande disputa cultural: os suecos afirmavam serem os grandes descendentes dos godos, os quais acreditavam terem vivido na Gotlândia, região sueca, e, para provar a sua afirmação, apropriaram-se de textos das *fornaldarsögur*, tais como *Bósa saga*, *Hrólfs saga Gautrekssonar* e *Gautreks saga* para comprovarem o que diziam, visto que, nesses escritos, existiam protagonistas suecos ou se passavam em determinada região sueca.

A mesma concepção era mantida pelos dinamarqueses – eles acreditavam ser o povo originário dos godos e se utilizaram da mesma literatura como forma de justificar a sua existência prévia. Sagas como *Ragnar loðbrók* foram utilizadas para rechaçar os suecos.

Outros tipos de sagas, além das *fornaldarsögur* foram publicados, com exceção da *Heimskringla*, de Snorri Sturluson, até antes da metade do século XVIII (Ross, 2010). Este texto era de grande interesse dos noruegueses, visto que se tratava de uma história de reis daquele território. Além disso, ainda antes desse período, no século XVII, outra grande obra de Sturluson – não uma saga – também foi traduzida em formato trilingue dinamarquês – islandês – latim: a *Edda*, e, com esse movimento, aumentou-se o interesse estrangeiro acerca da poesia e mitologia nórdicas.

No meio do século XVIII, o escritor inglês Thomas Percy chamou o fenômeno que ocorreu dentro e fora de países escandinavos como sendo “a busca pelas antiguidades do norte”. Segundo Ross (2010), esse novo momento está intimamente conectado com o desejo romântico e pré-romântico de traçar as origens nacionais desde as suas raízes mais profundas e “descobrir sua mais antiga e sublime literatura advinda dos ancestrais das nações modernas europeias” (p. 157-158).

No final do século XVIII, muitas nações tiveram um interesse crescente em buscar a origem de seus povos e não tardou muito para que esses chegassem à literatura nórdica e às sagas, buscando encontrar algum link com a sua descendência com os povos nórdicos, sendo isso bastante recorrente na Inglaterra e Escócia. Já na América do Norte, muitos estão propensos a acreditar que, devido às navegações vikings, também possam ter a mesma origem. Para Ross (2010), embora esse sentimento de pertencimento viesse a se tornar mais forte a partir do século XIX, ele tem início no século XVIII e serviu como base para um sentimento de pertencimento que os ingleses – e os alemães – puderam sentir na época heroica do Norte, com seus heróis e sua literatura.

Até o final do século XVIII, as sagas individuais se tornaram comuns em toda a Europa, entretanto não eram textos fáceis de serem obtidos por leitores comuns, sendo assim as traduções latinas das sagas – ainda no século XVIII e no século XIX – ainda permaneceram sendo de extrema valia para o período, pois eram acessíveis àqueles que não conseguiam ler em islandês, sendo, em meados do último século mencionado, importantes no processo do nacionalismo romântico na Europa e na América, pois, a partir disso, há o nascimento do estudo profissional e acadêmico da literatura antiga dos povos nórdico nas universidades, com a proliferação desses textos, tanto em novas edições como em traduções de sagas, poesias, etc.

No século XIX, percebe-se não só o crescimento do Nacionalismo Romântico na Europa e na América, mas também o desenvolvimento dos estudos acadêmicos e profissional da literatura e história dos povos nórdicos. Isso, por outro lado, trouxe um

enorme número de traduções das sagas islandesas, assim como influenciou inúmeras outras artes. De acordo com Ross (2010, p. 160),

É difícil não visualizar o crescimento da popularidade da *Njáls saga* – bem como das outras sagas islandesas – no século XIX como parte de uma popularidade literária geral dos romances realistas como um modo literário dominante da época. [...] O interesse geral do século XIX nos detalhes realistas foi, a posteriori, fortalecido pelo fato de que, agora, um número de indivíduos admitidamente privilegiados de fato viajava à Islândia e viam *in loco* os locais onde as sagas se passaram, escreviam em seus diários e, então, envolviam o público leitor como viajantes em suas poltronas em suas próprias experiências pessoais nos locais onde os personagens das sagas foram representados como tendo vivido e morrido.

O início do século XX herdou muito do final do século XIX quanto ao gosto pelas sagas, entretanto, devido ao período vitoriano, esse senso de identificação com os vikings e seus heróis se tornou moderado. As evidências, porém, de que traduções para o inglês ocorreram entre os anos de 1914-1950 na Inglaterra se dão devido ao interesse de medievalistas em determinados textos como *Tristams saga ok Isöndar*¹⁹, visto que esse texto foi parte de literatura arturiana pan-europeia do período medieval.

Essa literatura – cheia de mitologia e heróis – mantêm-se popular durante o século XX e XXI, influenciando principalmente, textos da literatura de fantasia, as novas mídias e o movimento *New Age*. Além disso, infelizmente, também forneceu subsídios para o nascimento da ideologia nazista, bem como as práticas e políticas do Terceiro Reich.

2.11 A magia nas sagas islandesas

As sagas islandesas são objeto de investigação e análise frequentes em Estudos Nórdicos e Medievais. A maioria delas foi escrita após a Era Viking, notavelmente durante o século XIII, quando a alfabetização na Islândia era muito alta. Altas taxas de alfabetização alimentaram a popularidade das sagas e o interesse pela rica história cultural da Islândia (Williams, 2021).

A imagem de feitiços mágicos sendo ensinados por praticantes mais experientes a outros ansiosos por aprendê-los condiz bem com o que pode ser deduzido sobre a prática real de feitiçaria e magia na Escandinávia medieval (Mitchell, 2000). Historicamente, de todos os países escandinavos, a Islândia provou ser um estudo de caso notável em estabilidade cultural. Mesmo com a introdução do cristianismo na Escandinávia sendo

¹⁹ A saga de Tristão e Isolda

precisamente datada em 999 d.C., as tradições pagãs na Islândia não pararam. Embora os atritos entre pagãos e cristãos fossem pacíficos no geral, os escritores de sagas posteriores exageraram, retratando conflitos mais elaborados e, tempos depois, vários autores contornaram a reputação negativa das ideias pré-cristãs reconhecendo ou adicionando influências cristãs em suas peças. A intenção dessas sagas é clara: histórias de sua história, incluindo as tradições islandesas de classe alta para que não sejam perdidas para sempre.

Segundo Williams (2021), as tradições da classe alta que esses escritores pretendiam registrar podem ser um tanto controversas para o leitor moderno. Os nobres tendiam a seguir Óðinn, favorecendo homens fortes como guerreiros e desconfiando das mulheres em qualquer coisa que dissessem, independentemente de sua precisão nas previsões. Eles davam importância à proteção da linhagem familiar por todos os meios possíveis, seja por meio de engano, roubo ou assassinato. Muitos textos aconselham comportamento paranoico de não confiar em ninguém e buscar vingança por traição. No entanto, eles favoreciam hospitalidade, justiça e talento poético, que podem ser considerados traços positivos.

Como os nobres seguiam os ensinamentos de Óðinn, as percepções de magia dentro da sociedade medieval islandesa eram frequentemente menos antagônicas do que seria assumido pelos escritores cristãos. Óðinn é o único deus masculino que pode praticar magia. Embora existam diferentes tipos de magia na sociedade nórdica, quase todas elas são marcadas como práticas femininas, com a notável exceção dos berserkers, embora seu uso da ideia tradicional de magia não seja aparente. Existem algumas palavras em nórdico antigo, *argr* (adjetivo *ergi*) e *nið*, especificamente, que descrevem homens que praticam magia como pouco masculinos, estranhos ou até mesmo pervertidos.

Nas sagas islandesas, o papel da magia é destinado às mulheres. Segundo Platz (2021), nas narrativas de saga islandesas, se uma mulher com qualquer motivo pessoal não usa magia, ela frequentemente representa um dos dois modelos literários primários. A primeira representação é o incitador — uma mulher que usa suas palavras para incitar os homens à vingança ou à violência quando as mulheres veem que o homem está se comportando de uma maneira que sugere fraqueza. Mesmo as mulheres que possuem habilidades mágicas agem como incitadoras de tempos em tempos, demonstrando a difusão desse papel arquetípico. A outra representação que aparece nas sagas é o papel da mulher sábia, ou mulheres que são vistas pelos homens como notavelmente sábias e capazes de dar bons conselhos ou boas orientações.

Esses dois modelos literários mais realistas usam suas vozes para ganhar ou manter poder e, portanto, são facilmente comparáveis aos modelos literários mais fantásticos nas Sagas Lendárias, que às vezes usam suas vozes para praticar artes mágicas. Embora os modelos literários da incitadora e da mulher sábia sejam mais facilmente conectados à realidade, os modelos literários da vidente e da feiticeira apresentam exclusivamente mulheres que, embora não conectadas à realidade, são capazes de estabelecer seu poder de forma independente. (Platz, 2021).

A divisão da prática mágica ao longo das linhas de gênero poderia ter tido muitos propósitos, no entanto, o uso consistente de magia pelas mulheres e a condenação legal da maioria dos praticantes do sexo masculino sugerem várias implicações possíveis. Talvez a magia fosse vista como um poder feminino, como a obstetrícia era antes da invenção da profissão médica masculina (Platz, 2021).

Outra visão é que a magia era vista com desdém tolerante e, portanto, deixada para as mulheres. Isso explicaria por que o julgamento era feito sobre os homens que recorriam ao uso de uma forma tão fraca de poder para manter o seu próprio. Friðriksdóttir (2009), em seu livro *Women in Old Norse Literature* especula que as mulheres se voltavam para a magia para manter sua honra, porque “viúvas e outras mulheres independentes são mais propensas a usar magia do que aquelas com maridos. Por independente, quero dizer mulheres administrando suas próprias casas, com um patriarca homem ausente” (p. 54)

Friðriksdóttir (2009) argumenta que tal independência para as mulheres não teria sido bem-vinda, mas sim temida como uma ameaça à segurança da mulher em questão (p. 54). Sua sugestão é que a magia era uma maneira forte de manter poder e autonomia quando as mulheres não tinham ninguém para protegê-las. Se as mulheres fossem deixadas sozinhas e privadas de seus direitos pelos homens em suas vidas, elas eram forçadas a recorrer a meios mais exclusivos para manter sua própria segurança. As mulheres eram excluídas da maioria dos documentos legais da época, o que as excluía da representação no corpo governante sem um homem e de deter qualquer poder legal.

Platz (2021, p. 10-11) argumenta que

a magia pode muito bem ter sido usada por mulheres reais para tentar se estabelecer como autônomas e independentes dos homens quando os padrões legais da época não permitiam tal independência. O status da magia como último recurso para mulheres sem recursos pode ajudar a explicar como o uso da magia pode ser visto como feminino ou feminino, especialmente nas Sagas Familiares mais realistas. No entanto, os dois modelos literários de mulheres portadoras de magia representados nas Sagas Lendárias sugerem pouco em termos de condenação. A vidente e a feiticeira, de fato, desempenham papéis

poderosos no mundo lendário, muitas vezes mais essenciais nas narrativas e estruturas de poder da saga do que as de seus equivalentes masculinos usuários de magia.

Para que se possa entender de maneira mais clara, apresentar-se-á de maneira sucinta o papel desses dois modelos literários nas sagas islandesas, de modo que eles serão responsáveis por influenciar a construção da personagem-tema dessa tese.

2.11.1 As videntes ou profetisas

As sagas islandesas representam mulheres no papel arquetípico de videntes usando magia como seiðr para prever o futuro ou ver coisas ocultas. Nas sagas lendárias, como, por exemplo, a *Völsunga saga*, essas mulheres não sentem qualquer vergonha de suas habilidades, sendo, por outro lado, honradas e respeitadas pelos seus dons premonitórios/adivinhatórios, sendo essa representação predominantemente feminino.

Apesar da versatilidade demonstrada, a representação da vidente contém uma quantidade surpreendente de poder que permite às mulheres que o praticam não apenas saírem dos modelos literários estabelecidos de instigadora e mulher sábia, mas também lhes dá mais independência e autonomia, solidificando o poder das mulheres em relação a si mesmas e não em relação à influência que elas têm sobre os homens (Platz, 2021).

As *fornaldarsögur* estão cheias de representações de videntes ou mágicas femininas, especificamente mágicas com amplo alcance. A representação das videntes nesses textos nos ajuda a expandir nossa visão do gênero e promover estas sagas como totalmente capazes de analisar e explorar a representação de mulheres autônomas e independentes, podendo ser vistas como uma presença poderosa e significativa antes mesmo de aparecer nas sagas, o que pode ser visto nas reações que ela recebe das pessoas que a encontram.

2.11.2 As feiticeiras

As feiticeiras nas *fornaldarsögur* são mulheres notavelmente poderosas cuja magia permite que sejam autônomas e independentes, o que provavelmente é o motivo pelo qual várias delas são vilãs, tendo sua representação nos textos revelado muito mais do que apenas suas habilidades. As percepções acerca dessas personagens também acabam por se destacar.

A feiticeira e a vidente, embora ambas sejam personagens femininas que usam magia, são representadas de maneiras diferentes e têm habilidades diferentes. A diferença entre a vidente e a feiticeira fica clara após uma rápida análise de seus poderes. A vidente é capaz de ver o futuro, traduzir sonhos ou ver coisas ocultas. A feiticeira, em contraste, não é capaz de profetizar, mas realiza atos mágicos muito mais complicados e, às vezes, violentos, como metamorfose, conjuração, troca de corpos, criação de poções, entalhe de runas e execução de maldições (Platz, 2021).

De acordo com Friðriksdóttir (2009) e Platz (2021), a maioria da feitiçaria parece envolver algum nível de transformação ou conjuração de animais, o que pode representar crenças e práticas xamânicas ou religiosas primitivas e pode relacionar mais fortemente a prática da feitiçaria na literatura islandesa com as primeiras práticas religiosas pagãs.

A percepção das feiticeiras especificamente como más ou vilãs, em contraste com a vidente, pode não apenas refletir a cristianização da Islândia, mas também pode refletir a masculinidade que as feiticeiras assumiram ao praticar magia menos feminizada do que a profecia²⁰.

Desta maneira, as diferentes maneiras como mulheres e homens eram percebidos ao praticar magia sugerem uma dicotomia interessante que explora a relação entre gênero, magia e poder nessas narrativas de saga fictícia.

²⁰ Como *seiðr* era tradicionalmente magia feminina, qualquer coisa fora disso é mais facilmente acessível aos homens e, portanto, mais facilmente masculinizada. Mulheres que praticavam feitiçaria, por exemplo, frequentemente praticavam uma forma de magia muito mais violenta do que as videntes. Embora os homens pratiquem feitiçaria nas sagas, as mulheres que praticam feitiçaria são representadas de forma única em uma variedade de personagens.

CAPÍTULO III – AS CRENÇAS RELIGIOSAS EM AS *CRÔNICAS DO GELO E FOGO*

3.1 *As Crônicas do Gelo e Fogo: uma história de magia, religião e poder*

A saga *As Crônicas do Gelo e Fogo*, composta, atualmente, por cinco romances publicados e apenas dez capítulos disponibilizados *online* e recém traduzidos no Brasil do sexto volume ainda não finalizado, escritas pelo escritor norte-americano George R. R. Martin, tratam-se de uma texto de literatura de fantasia medieval, cuja narrativa se desenrola em torno da história dos Sete Reinos de Westeros – terra fictícia criada pelo autor – onde há uma guerra pela posse do Trono de Ferro é travada. Este território corresponderia, em tamanho, à América do Sul, não sendo o único: há também uma grande massa de terra ao leste chamada Essos, formada por diversos outros povos. Existe uma linguagem universal — o idioma comum de Westeros — bem como dialetos regionais e até mesmo uma língua extinta.

Em um tempo passado, sete reinos independentes foram tomados, um a um, e posteriormente unificados por Aegon, o Conquistador, e suas duas irmãs — todos da Casa Targaryen. Com as espadas de seus inimigos, Aegon construiu o lendário Trono de Ferro e sua linhagem governou sem mais incidentes. Cerca de quase três séculos depois, a hegemonia dos Targaryen é quebrada com uma rebelião, e o jovem Robert Baratheon, com seus aliados, obtém a coroa. As narrativas, que começam pouco mais de treze anos após este grande evento, passam então a seguir três tramas principais:

A primeira trata da conspiração e subsequente guerra pelo trono. Situada nos Sete Reinos, narra uma luta entre clãs rivais, que se desenvolve após a morte do rei Robert Baratheon. O trono é reivindicado por seu filho, Joffrey Baratheon, apoiado pela influente família de sua mãe, a Casa Lannister. No entanto, Lorde Eddard Stark, principal conselheiro de Robert, descobre que todos os filhos do rei são ilegítimos e que o trono pertence então, por direito, ao segundo dos três irmãos Baratheon, Stannis. Stark é preso pela rainha e posteriormente morto por ter descoberto seu segredo. Renly Baratheon, o irmão mais jovem do falecido rei, também reclama a coroa, desconsiderando abertamente a ordem de sucessão, com o apoio da poderosa Casa Tyrell. Enquanto a batalha dos reclamantes pelo Trono de Ferro se desenvolve, Robb Stark, herdeiro de Lorde Eddard, é proclamado rei no Norte com o apoio de seus vassalos e de seus aliados da Casa Tully.

O segundo argumento gira em torno das criaturas conhecidas como os Outros. Ao norte dos Sete Reinos existe uma muralha de gelo com centenas de metros de altura que protege o lugar há milhares de anos de seres sobrenaturais. Guardando a edificação estão os membros da Patrulha da Noite, um grupo que permanece em vigília constante para defender Westeros de um inimigo considerado extinto há muito tempo. Entretanto, após o longo período de calma, patrulheiros são mortos além da Muralha e se descobre que o mal que a construção encerrava regressou.

O terceiro e último trata dos dois descendentes da dinastia derrubada que sobreviveram, exilados além do mar estreito, em Pentos, na região de Essos. Lá, Viserys Targaryen casa sua irmã mais nova, Daenerys Targaryen, com Khal Drogo, o líder de milhares de guerreiros nômades chamados *dothraki*. Ele espera obter homens suficientes do exército do marido dela para invadir os Sete Reinos e retomar o trono que vê como seu por direito. Entretanto, após uma série de eventos, Viserys é morto, bem como Drogo. O exército de Drogo se separa e menos de uma centena de pessoas continuam com Daenerys. Cumprindo a tradição do povo de seu marido, a jovem ergue uma pira funerária e deposita ali todos os bens que recebeu ao se casar com ele. Entre eles estão três ovos de dragão, uma criatura já extinta. Em um tipo de transe, a última Targaryen entra nas chamas e retorna ilesa, com três pequenos dragões consigo. Os poucos *dothraki* presentes lhe juram fidelidade e ela inicia sua jornada para reconquistar o Trono de Ferro.

A Figura 04 mostra o mapa de Westeros, dividido pelas casas dos Sete Reinos e, à direita, Essos, tal qual mencionado na obra.

Figura 04: Mapa de Westeros (em destaque com as casas) e Essos²¹

Fonte:



<https://ar.inspiredpencil.com/pictures-2023/westeros-map-houses>

3.2 As religiões em Westeros e Essos: o papel da magia

A narrativa de Martin dá um papel de destaque às funções religiosas das personagens, tendo esse aspecto, em sua narrativa, uma grande relevância, posto que, algumas dessas religiões possuem um grande número de adoradores de diferentes culturas e povos no que ele chama de Mundo Conhecido, composto pelos três continentes: Westeros, Essos e Sothoryos: Westeros, à esquerda; Essos, à direita; e, logo abaixo de Essos, em escala menor, Sothoryos, conforme exposto na Figura 05.

²¹ Faz-se importante observar nesse mapa que a Casa Targaryen ocupa uma parte do território de Westeros que se volta ao oceano, mais especificamente à Baía de Pentos, território este onde se encontram exilados Daenerys e Viserys Targaryen. Esse território seria perdido e dominado pela casa Baratheon.

Figura 05: Mapa das Terras Conhecidas: Westeros, Essos e Sothoryos



Fonte: <https://cdn.wallpapersafari.com/9/18/rxeckt.jpg>

Dentro da sociedade westerosi ou nas outras sociedades, a devoção religiosa era algo individual e, naturalmente, faz parte de um espectro de adeptos e devotos. Existiam também pessoas que não acreditavam em quaisquer deuses ou sistemas religiosos, tampouco seguiam essas religiões.

De modo didático, as religiões, nesse tópico, serão organizadas por regiões, de modo que o entendimento do processo religioso na narrativa se torne mais organizado e de fácil compreensão, posto que são muitas.

3.2.1 Westeros

Westeros é um vasto continente localizado no extremo oeste do mundo conhecido. Essos fica ao leste, separado pelo Mar Estreito; no nordeste, localiza-se o Mar Tremeante; ao sul do continente ficam as Ilhas de Verão, separadas pelo Mar de Verão; e ao oeste fica o Mar do Poente e terras nunca antes exploradas. As pessoas nascidas em Westeros são chamadas de westerosi.

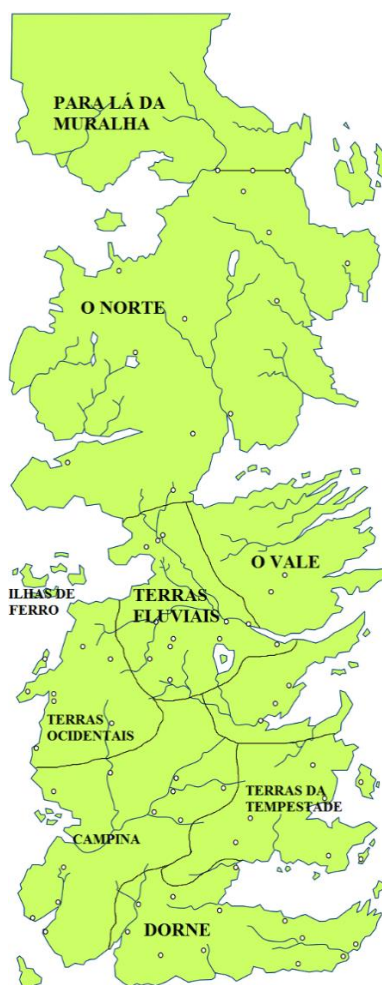
Pela maior parte de sua história, Westeros foi dividida em diferentes reinos distintos, cada um separado de forma política e geográfica. Quando Aegon, o Conquistador, pousou onde seria futuramente Porto Real, haviam sete diferentes reinos dominantes no continente: o Reino do Norte, do Rochedo, da Tempestade, da Campina, da Montanha e do Vale, das Ilhas e dos Rios e o Principado de Dorne. Aegon tomou e unificou seis dos sete reinos que haviam na época, formando a regência dos Sete Reinos. Dorne, o último dos reinos que havia resistido a Aegon I, uniu-se aos Sete Reinos por casamento quase dois séculos depois.

Durante a Guerra dos Cinco Reis, o continente foi assolado por diferentes casas lutando pelo controle do Trono de Ferro, o qual simbolizava o poder do governante de Westeros, e pela independência de certas regiões, como o Reino do Norte e das Ilhas de Ferro. Após um árduo inverno, apenas o Reino do Norte prevaleceu com sua independência, e os Sete Reinos foram reformulados em Seis Reinos, com uma mudança geral na política de poder do continente.

Após a Guerra da Conquista, aquele que controlava os Sete-agora-Seis Reinos passou a assumir o título de Rei dos Ândalos, dos Roinares e dos Primeiros Homens, Senhor dos Sete/Seis Reinos e Protetor do Território. No Reino do Norte, prevalece o Rei ou Rainha do Norte. Atualmente os Seis Reinos de Westeros vivem uma monarquia eletiva onde o Rei dos Ândalos e dos Primeiros Homens é escolhido pelos nobres do continente, com exceção dos nortenhos. O Rei Brandon I, o Quebrado, detém o título de Rei dos Ândalos e dos Primeiros Homens, enquanto a Rainha Sansa Stark governa o Norte.

As terras da Dádiva no Norte pertencem a Patrulha da Noite, que controla a Muralha. Para lá da Muralha vivem o povo livre e diversas regiões inexploradas pelo homem, como a Terra de Sempre Inverno.

Westeros é o território onde se passa a maior parte da história da saga de *As Crônicas do Gelo e Fogo*. O território se divide conforme a imagem da Figura 06, logo abaixo.

Figura 06: Mapa de Westeros

Fonte: <https://wiki.gelofogo.com/images/a/ad/Regions.png>

A região apresenta, em seu território, apenas três religiões cujos números são significativos, tal qual explicitado no Quadro 03, a seguir

Quadro 03: Religiões dos povos de Westeros

Religiões dos povos de Westeros	
<i>Os Deuses Antigos da Floresta</i>	Designam-se os espíritos inumeráveis e sem nome de cada árvore, rocha e riacho adorados pelos Filhos da Floresta e mais tarde pelos Primeiros Homens. A religião original do continente, mais tarde foi rechaçada pela Fé dos Sete. Nos dias de hoje, é a religião majoritária apenas no Norte e Para Lá da Muralha, embora ainda exista uma minoria dispersa de seguidores no sul do continente

<i>A Fé dos Sete</i>	Foi apresentada a Westeros durante a Invasão Ândala ²² há seis mil anos, tem sido por milênios a religião majoritária no continente. Em termos de número de seguidores, propagação geográfica e influência na política, a Fé dos Sete é a religião dominante em Westeros. Baseia-se na adoração dos "Os Sete" ou o "Deus Sete-Faces", uma única divindade com sete "aspectos" ou "rostos".
<i>O Deus Afogado</i>	É a religião local do povo das Ilhas de Ferro. Adoradores do Deus Afogado valorizam a habilidade marítima, assim como a proeza em combate e em ataques de pirataria. É a menos seguida das três religiões principais em Westeros, assim como a menos difundida, sendo restringida às Ilhas de Ferro levemente povoadas. No entanto, como existem tão poucas religiões principais no continente, ainda é a terceira maior religião, e é certamente dominante dentro das próprias Ilhas de Ferro

Fonte: elaborado pela autora

Conforme mostrado no quadro, Westeros, antes da Invasão Ândala, professava a sua fé nos Antigos Deuses da Floresta e, com a Invasão, foram apresentados a Fé dos Sete, que se tornou majoritária na região.

3.2.2 Essos

Essos é uma região separada de Westeros pelo Mar Estreito, estendendo-se a oeste por centenas de milhas. Embora seja um território maior que Westeros, é menos densamente povoado. A borda ocidental do continente é controlada pelas nove Cidades Livres (no mapa Free Cities), enquanto as cidades-estado da Baía dos Dragões é localizada na região centro-sul. Mais a leste está Qarth e o fabuloso Mar de Jade, onde Essos parcialmente se encerra. A longa borda oriental do continente é inexplorada,

²² A Invasão Ândala foi um conflito logo após a Era dos Heróis em que os ândalos invadiram Westeros pelos Dedos - são um grupo de quatro penínsulas estreitas e rochosas do Vale de Arryn que se estende até o Mar Estreito, obtendo uma forma parecida com a de uma mão com quatro dedos, daí o nome - e atacaram os primeiros homens e os filhos da floresta. Os ândalos eram uma raça alta e de cabelos louros cuja pátria original estava localizada do outro lado do Mar Estreito, na costa oeste do continente de Essos, em uma região conhecida como Ândalos. De acordo com a lenda ândala, o Deus dos Sete se revelou a eles nas Colinas dos Ândalos, e a partir disso eles desenvolveram uma nova religião, a Fé dos Sete. Não muito tempo depois, estimulados pelo zelo de sua nova fé, os ândalos zarparam pelo Mar Estreito para conquistar Westeros. Muitos guerreiros ândalos demonstraram sua devoção esculpindo o símbolo de sua fé, a Estrela de Sete Pontas, em suas testas.

estando além da lendária Asshai e das proibidas Terras Sombrias. A maior parte interiorana desse continente é controlada pelos guerreiros tribais conhecidos como *dothraki*, cujo único território fixo é a cidade de Vaes Dothrak. Pode-se ver melhor a questão geográfica do território a partir da Figura 07.

Figura 07: Mapa de Essos, com Westeros à esquerda



Fonte: <https://i.pinimg.com/originals/5b/0b/08/5b0b082239acc1f0eccc67af0f017806.png>

Quanto à religião, em contraste com Westeros, no continente oriental de Essos através do Mar Estreito há um grande número de religiões locais, mas poucas religiões que estão espalhadas por grandes áreas geográficas. Mesmo assim, cada uma das Cidades Livres ou cidades da Baía dos Escravos podem conter adoradores de várias religiões locais diferentes que não podem ser encontradas em qualquer outro lugar do mundo. A Cidade Livre de Braavos tem uma composição religiosa muito diversa e cosmopolita. A única grande exceção a esta é a religião do Senhor da Luz, que é muito difundida, desde as Cidades Livres no Ocidente até Asshai, em Mais a Leste. De fato, nas cidades livres do sul, como Volantis, Lys e Myr, o Senhor da Luz é a religião majoritária, e tem pelo menos uma pluralidade em muitas outras grandes cidades do continente. Ainda assim, ao contrário de Westeros, onde a Fé dos Sete é frequentemente a religião exclusiva, em

muitas cidades em Essos, onde a fé do Senhor da Luz é a religião majoritária, ainda existem minorias substanciais que adoram outras religiões.

O Quadro 04 explicita como as religiões dos povos de Essos se organizavam.

Quadro 04: Religiões dos povos de Essos

Religiões dos povos de Essos	
<i>O Senhor da Luz</i>	Centra-se na adoração do "um verdadeiro deus", um deus de fogo conhecido como o Senhor da Luz. Possui fortes crenças dualistas, enquanto o Senhor da Luz luta contra a escuridão. Falando frouxamente é a religião da maioria em muitas partes de Essos.
<i>Os Sacerdotes Barbudos de Norvos</i>	É uma ordem de sacerdotes guerreiros que governam a Cidade Livre de Norvos como uma teocracia.
<i>A Cabra Negra de Qohor</i>	É uma deidade sombria que exige sacrifícios diários de sangue, adorado como a principal religião na Cidade Livre de Qohor.
<i>O Deus de Muitas Faces</i>	É uma religião menor em Braavos adorado pelo culto misterioso de assassinos conhecidos como os Homens Sem Rosto.
<i>Cantoras da Lua</i>	É uma das religiões mais proeminentes em Braavos.
<i>A Religião Valiriana</i>	É a religião da antiga Terra Valíria, pouco praticada após a Perdição destruir sua civilização há quatrocentos anos. Os Targaryens nomearam vários de seus dragões em homenagem aos deuses da antiga Valíria.
<i>A religião Ghiscari</i>	É a principal religião seguida na Baía dos Escravos.
<i>Grande Garanhão</i>	Os guerreiros nômades <i>Dothraki</i> das planícies centrais conhecidas como o Mar Dothraki possuem suas próprias crenças e costumes religiosos e adoram uma deidade conhecida como o Grande Garanhão.
<i>Grande Pastor</i>	É uma divindade local dos Lhazarenos, um povo pacífico que habita a região de Lhazar, a nordeste da Baía dos Escravos e a sul do Mar de Dothraki. Esta religião sustenta que todos os homens são parte de um rebanho.
<i>O Leão da Noite e a Donzela-Feita-de-Luz</i>	São deidades principais na religião de Yi Ti, extremo leste de Essos.

Fonte: elaborado pela autora

Ainda no concernente às religiões nessa região, um número maior de cultos menores também está espalhado pelas Cidades Livres e pelo resto do continente. Outras entidades também são adoradas, conforme exposto no Quadro 05.

Quadro 05: Religiões menores dos povos de Essos

Religiões menores dos povos de Essos	
<i>Bakkalon, a Criança Pálida</i>	Cultuado pelos soldados.
<i>A Senhora Chorosa de Lys</i>	É uma divindade adorada por um culto na Cidade Livre de Lys, embora não seja a religião majoritária na cidade.
<i>O Viajante Encapuzado</i>	Cultuado por homens pobres.
<i>A Donzela Pálida</i>	Cultuada por marinheiros.
<i>O Rei Bacalhau</i>	Também cultuado por marinheiros.

Fonte: elaborado pela autora

3.3 As dinâmicas religiosas de Westeros e Essos

Para se entender os aspectos políticos da obra de George Martin, faz-se mister observar como as dinâmicas religiosas exercem poder sobre a narrativa em si, bem como a construção histórico-religiosa comparada realizada pelo autor ao se utilizar desses recursos em sua narrativa.

Considerando-se que esse trabalho é uma tese apresentada ao curso de Ciências das Religiões, é importante destacar o papel que a teoria das religiões exerce em narrativas literárias tais quais a do referido autor. Para tal, dentro da obra, destacar-se-ão algumas das mencionadas acima. Nesse tópico, serão tratadas as mais relevantes para a narrativa, não, sem tanto, discutir-se a relevância das religiões como estruturas simbólicas, visto que essas moldam realidades políticas e afetivas nos mundos ficcionais.

Ao se tratar de George Martin e a obra *As Crônicas de Gelo e Fogo*, o papel da religião vai muito além do que um simples pano de fundo irrelevante para a prova, que poderia muito bem passar despercebido; ao contrário, o autor se vale do papel religioso como uma grande força motriz para a narrativa, posto que ela molda relações afetivas, políticas e sociais nos mais diferentes ambientes e com os mais diversos povos.

O autor traz uma multiplicidade de religiões em sua obra, que permite aos leitores enxergar um universo amplo, posto que, com a amplitude de crenças, rituais e cosmogonias existentes em Westeros e Essos, pode-se entender o fenômeno religioso como simbólico, político e social.

Em *O Sagrado e o Profano*, Mircea Eliade define a religião como uma manifestação da experiência humana diante do sagrado. Para o autor, “o homem toma conhecimento do sagrado porque este se manifesta, se mostra como algo absolutamente

diferente do profano” (p. 13). Partindo dessa discussão, faz-se necessário destacar que, para a história das religiões, desde as mais primitivas às mais elaboradas, o conceito de hierofania está presente e representado.

Ao analisar-se a obra de Martin, pode-se perceber que as hierofanias religiosas e a separação entre o sagrado e o profano é bastante delimitada, posto que os lugares sagrados – bosques, templos, fogueiras cerimoniais, etc – bem como tais personagens (sacerdotisas, xamãs, septões, etc) se tornam portadores de uma sacralidade que organiza a percepção de tempo, de moralidade e de existência. Além disso, determinadas religiões representam certa animosidade ou incredulidade para alguns, o que é explicado por Eliade (1992, p. 13)

A partir da mais elementar hierofania – por exemplo, a manifestação do sagrado num objeto qualquer, urna pedra ou uma árvore – e até a hierofania suprema, que é, para um cristão, a encarnação de Deus em Jesus Cristo, não existe solução de continuidade. Encontramo-nos diante do mesmo ato misterioso: a manifestação de algo “de ordem diferente” – de uma realidade que não pertence ao nosso mundo – em objetos que fazem parte integrante do nosso mundo “natural”, “profano”.

O homem ocidental moderno experimenta um certo mal estar diante de inúmeras formas de manifestações do sagrado: é difícil para ele aceitar que, para certos seres humanos, o sagrado possa manifestar-se em pedras ou árvores, por exemplo. Mas, como não tardaremos a ver, não se trata de uma veneração da pedra como pedra, de um culto da árvore como árvore. A pedra sagrada, a árvore sagrada, não são adoradas com pedra ou como árvore, mas justamente porque são hierofanias, porque “revelam” algo que já não é nem pedra, nem árvore, mas o sagrado, o *ganz andere*.

Além disso, essa distinção de espaço sagrado e profano se faz necessária ao analisar a obra, pois “há, portanto, um espaço sagrado, e por consequência “forte”, significativo, e há outros espaços não sagrados, e por consequência sem estrutura nem consistência, em suma, amorfos” (Eliade, 1992, p. 17).

Em sua narrativa, George Martin se vale desses conceitos da cosmologia para trazer uma densidade religiosa ao texto. Além do mais, o autor se vale de uma série de modelos literários para dar sustentação à sua construção textual. Regiões como a que se apresenta na figura 08, chamada de “Além da Muralha”, representam o mágico, o sobrenatural, posto que, nesse lugar, forças desconhecidas – sem religião ou animistas – encontram-se por lá, sugerindo essa elaboração arquetípica do espaço não-sagrado, desconhecido e dotado de certa magia.

Eliade (1992, p. 20) diria que “todo espaço sagrado implica uma hierofania, uma irrupção do sagrado que tem como resultado destacar um território do meio cósmico que

o envolve e o torna qualitativamente diferente”. A Floresta Gelada, na região “Além da Muralha” carrega algo que se poderia chamar de “sagrado pré-histórico”, com a presença de figuras como os “Filhos da Floresta” – que representam uma espiritualidade animista e xamânica –, as árvores-coração, com seus rostos entalhados que vigiam e testemunham tudo o que acontece, sendo centro de cultos silenciosos, quase como xamãs em forma vegetal, e Os Outros. Pode-se dizer que, no conceito de Eliade, essa região, na obra, conserva uma sacralidade primitiva.

Figura 08: Mapa de Westeros e região “Além da Muralha”



Fonte: https://pm1.aminoapps.com/6572/7a897a354a47b9ad10d3fef122fe70fc39651671_hq.jpg

A religião e os símbolos sagrados, tanto no mundo em que vivemos como na literatura, funcionam para sintetizar o *ethos* de um povo - o tom, o caráter e a qualidade da sua vida, seu estilo e disposições morais e estéticos — e sua visão de mundo — o quadro que fazem do que são as coisas na sua simples atualidade, suas ideias mais abrangentes sobre ordem (Geertz, 2008, p. 67-68). Desta maneira, ao analisar-se a obra de Martin, pode-se perceber que a religião atua como um fator norteador político, ideológico e, principalmente, dos destinos das personagens. “A religião ajusta as ações

humanas a uma ordem cósmica imaginada e projeta imagens da ordem cósmica no plano da experiência humana [...]” (Geertz, 2008, p. 68).

Partindo dessa interpretação, pode-se inferir que a religião é

“um sistema de símbolos que atua para estabelecer poderosas, penetrantes e duradouras disposições e motivações nos homens através da formulação de conceitos de uma ordem de existência geral e vestindo essas concepções com tal aura de fatualidade que as disposições e motivações parecem singularmente realistas” (Geertz, 2008, p. 67).

Para justificar esse conceito, pode-se empreender acerca da personagem-alvo desse estudo: Melisandre de Asshai – cuja fé no deus R’hllor, completamente devotada e, até certo ponto, cega, faz com que a mesma realize atos considerados extremos, acreditando que está envolvida em uma realidade superior em honra ao seu deus.

Sendo assim, a religião em Westeros e Essos, tal qual como nas sociedades, funciona de modo a legitimar a ordem social, criando uma cobertura simbólica que dá proteção e sentido à realidade humana. Em *O Dossel Sagrado*, Peter Berger (1985) afirma que toda sociedade humana é um empreendimento de construção de mundo e, como tal, é um fenômeno dialético e está na empresa nunca completada de construir um mundo de significados humanos. Segundo o autor, a religião é o empreendimento humano pelo qual se estabelece um cosmos sagrado, é a cosmificação feita de maneira sagrada. Além disso, a religião se torna também um espaço de conflito a partir da legitimação de determinadas visões de mundo em detrimento de outras.

Para Berger (1985, p. 44),

Qualquer exercício de controle social exige também a legitimação além da facticidade autolegitimante dos dispositivos institucionais – precisamente porque essa facticidade é posta em dúvida pelos recalcitrantes que precisam ser controlados. Quanto mais viva essa resistência, e mais drásticos os meios empregados para vencê-la, mais importante será dispor de legitimações extras.

Martin se apropria desse conceito de legitimação ao desenhar suas religiões na narrativa. A tensão entre a Fé dos Sete e os demais cultos (como o de R’hllor e a Fé Antiga) apenas evidencia cada vez mais o caráter político em torno dessas crenças.

Para se compreender a dinâmica religiosa da obra, faz-se necessário esmiuçar as três maiores crenças de Westeros e a crença do Senhor da Luz, R’hllor, cuja sacerdotisa, Melisandre, será a personagem-alvo dessa tese.

3.4 A fé em Westeros

Nesta parte do capítulo, serão apresentadas, primeiramente, as três religiões da região de Westeros, cuja influência e participação se darão de maneira preponderante na narrativa de Martin.

3.4.1 A Fé dos Sete

A Fé dos Sete, conhecida também somente como Fé, foi introduzida no território pelos Ândalos, um povo invasor que conquistou a terra milhares de anos antes do início da história, sendo a religião dominante nos Sete Reinos de Westeros. Entretanto há duas regiões nesse território que divergem dessa crença: o Norte e as Ilhas de Ferro, cujo culto aos deuses antigos e ao Deus Afogado, respectivamente, ainda eram parte dominante dessas regiões.

O equilíbrio entre essas religiões é perturbado quando uma guerra de sucessão irrompe após a morte do Rei Robert Baratheon. Um dos pretendentes ao trono, Stannis Baratheon, é seguidor de R'hllor, o deus oriundo do continente oriental de Essos. Stannis impõe sua crença primeiramente aos seus seguidores, depois propõe levá-la aos territórios que conquista. O conflito político de sucessão transforma-se progressivamente em um conflito religioso, dando assim origem a formas específicas de violência (Attali, 2021).

A Fé cultua os Sete – uma única divindade com sete aspectos, ou faces, as quais representam diferentes virtudes, conforme exposto no Quadro 06.

Quadro 06: As Sete faces da Fé dos Sete

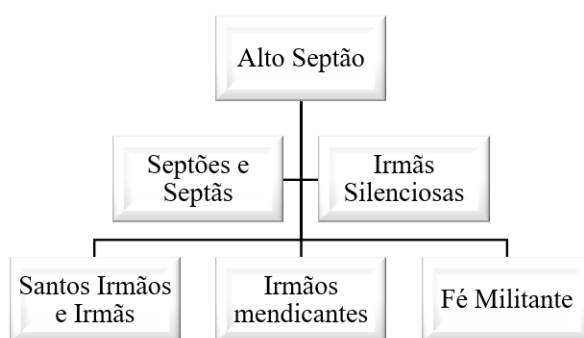
As Sete faces da Fé dos Sete	
<i>Pai, Pai no Céu ou Pai Acima</i>	Representa o julgamento. Normalmente, é retratado como um homem barbado, carregando uma balança, sendo cultuado por aqueles que buscam a justiça. Além disso, é protetor de “seus filhos”. Pode-se orar ao Pai pedindo proteção em batalha, para buscar justiça ou sabedoria para reconhecê-la.
<i>Mãe, Mãe no Céu ou Mãe Acima</i>	Representa a maternidade e a piedade, sendo cultuada por aqueles que buscam fertilidade ou compaixão. Geralmente é retratada sorrindo amorosamente, representando misericórdia e conforto. Ao engravidar, pode-se oferecer a ela ofertas, em louvor pelo dom de gerar uma vida.
<i>Guerreiro</i>	Sempre representado com sua espada, protege os seguidores dos Sete de seus inimigos. O Guerreiro frequentemente recebe orações pedindo por coragem, como os septões ensinam. A maioria dos homens faz oferendas ao Guerreiro antes da batalha, enquanto outros podem fazer uma oração. Além disso, as pessoas podem implorar ao Guerreiro por uma condição favorável durante a batalha, para cuidar dos soldados, que lhes dê força, e que os mantenha seguros, tanto na

	batalha quanto fora da batalha, ajudando os guerreiros rumo à vitória. Ele também pode ser solicitado a trazer paz às almas dos mortos e conforto aos que ficam para trás. Um septão pode pedir ao Guerreiro para emprestar sua força ao braço do homem durante um julgamento por combate.
<i>Donzela</i>	Representada como uma jovem bela e inocente, as pessoas podem orar a ela para manter as jovens seguras – tanto para dar-lhes coragem como para proteger a sua inocência, e uma noiva pode acender velas a ela quando lhe for feita uma oferta de casamento. Além disso, uma mulher pode pedir perdão a Donzela ao admitir o uso de sexo para convencer os homens a cumprirem suas ordens.
<i>Ferreiro</i>	Retratado com um martelo, conserta coisas quebradas – analogia à correção do mundo dos homens. Os Septões ensinam a orar ao Ferreiro por força, e marinheiros podem fazer oferendas ao Ferreiro antes de lançar um navio, para mantê-los seguros. Outros podem orar por proteção. Os Seguidores dos Sete podem mostrar sua devoção ao Ferreiro usando um pequeno martelo de ferro no pescoço.
<i>Velha</i>	Representa a sabedoria, carregando uma lanterna consigo, sendo cultuada por aqueles que buscam orientação.
<i>Estranho</i>	Uma exceção às outras faces, o Estranho representa a morte e o desconhecido. Os fiéis raramente procuram o favor do Estranho, mas os renegados algumas vezes se associam a esse deus. Esta face não é homem ou mulher, mas ambos ao mesmo tempo. Ele é o pária, o errante de lugares distantes, menos e mais do que humano, desconhecido e incognoscível. Seu rosto é o rosto da morte. Ele conduz o recém-falecido para o outro mundo. Aqueles que se sentem rejeitados podem acender uma vela para o Estranho.

Fonte: elaborado pela autora

Quanto à organização religiosa, a Fé se organiza tal qual o organograma da Figura 09, cuja liderança era representada por uma figura chamada de Alto Septão, o qual era a voz dos deuses na terra. Ele era escolhido por um grupo de septões e septãs chamado de “Os Mais Devotos”, uma espécie de clero de alto escalão. Geralmente, esse líder era escolhido entre esse próprio grupo, com raríssimos casos de exceção.

A partir do momento que o Alto Septão é escolhido, o mesmo desiste do seu nome, pois este já não lhe será mais necessário, pois ele se torna uma representante dos deuses, e passa a vestir vestes brancas e uma coroa, diferenciando-se das vestimentas d’Os Mais Devotos, que usavam túnicas na cor prata e diademas de cristal. Além disso, o Alto Septão passa a residir no Grande Septo de Baelor, na cidade de Porto Real, o qual é responsável por liderar Os Mais Devotos.

Figura 09: Organização religiosa da “Fé dos Sete”

Fonte: elaborado pela autora

Os Septões e as Septãs se organizavam em várias ordens de devoção, ligados sempre a um aspecto dos Sete. Os septões eram do sexo masculino; e as septãs, do feminino. Geralmente, os septões utilizavam túnicas brancas e cintos tecidos com sete cores, além de, durante as adorações, utilizarem incenso, incensários e canções. Podiam utilizar cordões com martelo de metal no pescoço – caso fossem ligados ao Ferreiro, por exemplo – ou um cristal. Às vezes, utilizavam capuz, mas nem sempre.

Figura 10: Representação de um Alto Septão

Fonte:

https://static.wikia.nocookie.net/gameofthrones/images/5/5b/Ten_Years_High_Septon.png/revision/latest?cb=20161118181047

As septãs era organizadas por hierarquia, a qual eram dispostas por ordem de devoção – podendo estas serem brancas, cinzentas ou azuis – entretanto a face do deus a que estavam ligadas nunca era revelada. Normalmente, as septãs serviam dentro das

fortalezas da nobreza, tal qual a Septã Mordane, da Casa Stark, responsável por Sansa e Arya, personagem que aparece em *A Guerra dos Tronos* (AGDT), primeiro livro da saga.

Em aldeias que são muito pequenas para suportar um septão, um septão de uma aldeia vizinha pode visitar o local duas vezes por ano. Outras vezes, um "septão errante", aquele que viaja de aldeia em aldeia sem um septo específico para servir, pode visitar essas pequenas aldeias. Esses septões realizam serviços sagrados, casamentos e perdoam pecados. Enquanto o septão está visitando a aldeia, as pessoas devem fornecer-lhe comida e um lugar para dormir.

As Irmãs Silenciosas pertencem a uma ordem que juram serviços ao Estranho, tomando votos de castidade e silêncio. Lidam com os cadáveres, preparando-os para os funerais, sendo chamadas de “Esposas do Estranho”, “criadas da morte” e “servas do Estranho”. Elas cobrem todo o rosto com exceção dos olhos e se vestem de cinza. Ao prepararem os corpos, retiram entranhas e órgãos e drenam seu sangue, preenchendo o interior com ervas que liberam fragrâncias e sais para a preservação do corpo.

As pessoas de Westeros não se sentem à vontade e, por vezes, desconfiam delas, mas o seu serviço é de extrema importância, pois o povo westerosi acreditava que lhes trazia má sorte olhar para a morte. Além disso, algumas pessoas diziam que, como punição, suas línguas eram cortadas, o que justificaria o silêncio, mas isso não passava de mito; elas eram realmente devotas.

Figura 11: Representação das Irmãs Silenciosas



Fonte: https://wiki.geloefogo.com/images/e/e7/Irm%C3%A3s_Silenciosas_Tristan_Denecke.png

Na parte inferior da hierarquia, encontravam-se os Santos Irmãos e as Santas Irmãs, os Irmãos Mendicantes e a Fé Militante.

Os Santos Irmãos frequentemente usavam tonsuras, cortando seus cabelos no couro em sinal de humildade, para mostrar ao Pai que nada tinham a esconder. Usavam mantos marrons, pardos ou verdes; já as mulheres usavam mantos em tons de branco, azul ou cinza. Os homens costumavam servir em septerias, comunidades semelhantes a mosteiros, vivendo em penitência, oração e contemplação silenciosa; já as mulheres serviam nas Casas da Mãe.

Os Irmãos Mendicantes viajam de um lugar para outro, mas não devem ser confundidos com os septões errantes, posto que estes estão em uma posição mais alta na hierarquia da Fé. Andam maltrapilhos, com roupas puídas, e alguns até descalços, com uma tigela amarrada a uma tira de couro em volta do pescoço. Vaguear pelo reino desta maneira era visto, muitas vezes, como penitência.

Já a Fé Militante era o escalão militar da Fé, que estava sob o comando do Alto Septão. Era composta por duas ordens militares: os Filhos do Guerreiro, uma ordem de cavaleiros que desistiram de suas terras e ouro, jurando sua espada ao Alto Septão, e os Pobres Companheiros, formados por homens comuns, cavaleiros errantes e semelhantes, que protegiam e escoltavam viajantes. As duas ordens também eram conhecidas como "Espadas" e as "Estrelas" com seus respectivos símbolos. O Fé Militante é, portanto, também conhecida como *Espadas e Estrelas* ou *Estrelas e Espadas*.

Figura 12: Representação da Fé Militante



Fonte: https://pm1.aminoapps.com/6447/a9d0ee22aa9adcab67af45929aad26fac3525428_00.jpg

Ao se analisar a Fé dos Sete – a maior das religiões da obra – mais profundamente, pode-se dizer que “esta religião aparenta, em muitos aspectos, ser inspirada na Igreja Católica Apostólica Romana da Europa Medieval” (Mahfood, 2022) e, tal qual o Catolicismo, não surgiu em Westeros: ela é proveniente da região de Essos, da Colina de Ândalos e acabou por suplantiar a fé nos Antigos Deuses – o qual se pode, de maneira análoga, associar ao que se conhece por religiões pagãs.

Mahfood (2022) nos diz que

Como o catolicismo medieval, a Fé dos Sete parece construir locais de culto ornamentados, nos quais liturgias bem definidas são realizadas por clérigos ordenados. Assim como o catolicismo, a Fé dos Sete parece incluir ordens ascéticas ou monásticas (incluindo novas ordens controversas; os Pardais talvez lembrem os franciscanos medievais), além de ser organizada de forma hierárquica, com um clérigo individual atuando como chefe de toda a igreja, de maneira semelhante ao papado. E, é claro, há a visão de Deus como Trindade — três e, ainda assim, um só — que parece ter inspirado claramente a ideia de uma divindade que é sete e, ainda assim, uma só. Como a Trindade cristã composta por Pai, Filho e Espírito Santo, os Sete são considerados (pelo menos oficialmente) pelos que creem neles como um único Deus — nesse caso, sete em vez de três.

Além disso, a estrutura organizada da Fé dos Sete, no concernente a estrutura que Mahfood chamará de *Imago Septem* (ou Imagem dos Sete), remete, superficialmente, à imagem da Trindade cristã, tal qual exposto no Quadro 07.

Quadro 07: A Fé dos Sete X Trindade Católica

Elemento	Fé dos Sete (Westeros)	Trindade Católica (Cristianismo)
Natureza da Divindade	Um só Deus com sete aspectos	Um só Deus em três pessoas
Número e nomes	Sete: Pai, Mãe, Guerreiro, Donzela, Velha, Ferreiro, Estranho	Três: Pai, Filho (Jesus Cristo), Espírito Santo
Distinção entre as partes	Pelas funções e relações com o mundo	Pelas relações internas (gerar e ser gerado)
Modalismo (formas ou modos?)	Sim – tende a ser modalista (mesmo ser sob diferentes papéis)	Não – são pessoas distintas, coeternas e consubstanciais
Função prática	Relacionar-se com diferentes aspectos da vida humana	Revelar comunhão divina e a vida interior de Deus
Exemplo de oração	Oração à Mãe pela fertilidade, ao Guerreiro pela proteção	Toda oração é dirigida ao Pai, por meio do Filho, no Espírito

Unidade Divina	“Mistério dos Sete que são Um” – unidade menos desenvolvida	“Credo em um só Deus” – unidade ontológica e teológica explícita
Representação social	Cada aspecto legitima papéis sociais (pai, mãe, guerreiro etc.)	Reflete o mistério da comunhão e da adoção espiritual humana
Criação do mundo	Pouco discutido.	Deus cria <i>ex nihilo</i> ²³ , por vontade amorosa
Teologia sistematizada	Não – tradição popular, sem dogmas escritos	Sim – há Concílios, Escrituras, teologia acadêmica
Finalidade espiritual	Ordem social e prática da vida religiosa	União mística com Deus e vida eterna na graça

Fonte: elaborado pela autora, baseado em Mahfood (2022).

Apesar dessa semelhança superficial, A Fé dos Sete entra em contradição no que se relaciona ao Cristianismo quanto à Unidade Trina absoluta, visto que eles não parecem agir de modo uníssono, sendo seus atos, em alguns momentos, distintos e, até mesmo, opostos. Além disso, tendem a uma postura modalista, parecendo “ser manifestações de uma única divindade subjacente, que aparece de diferentes maneiras em momentos distintos” (Mahfood, 2022, p. 161), diferentemente do que ocorre com a Trindade, sendo únicos em ato e essência.

Para além dessa análise, é possível dizer que os atos associados a cada um dos Sete sugerem conflito interno e complexidade dentro do ser divino, o que é contrário à unidade e simplicidade essencial da Trindade cristã. Quanto à morte e o mal, na Fé dos Sete, elas são parte fundamental do ser divino, o que também se contrapõe, uma vez que, no Cristianismo, essas representam privação ou afastamento de Deus (Mahfood, 2022).

Há diferenças quanto à escatologia: enquanto no Cristianismo o sinal de devoção, oração e vida contemplativa se remete à uma vida eterna, os westerosi que seguiam a Fé dos Sete pareciam estar mais voltados a essa vida e com o que ela pode contribuir para o florescimento material da comunidade. Ou seja, um westerosi não estaria preocupado em uma vida transcendental, mas sim em cumprir a sua vida de maneira íntegra nesse plano (Quadro 08).

²³ *Ex nihilo* ou *Creatio ex nihilo* (latim para “criação do nada”) refere-se à visão de que o universo, todo o espaço-tempo, é criado por um ato livre de Deus a partir do nada, e não de algum material preexistente ou da própria substância divina. Essa visão foi amplamente, embora não universalmente, aceita na Igreja Cristã primitiva e foi formalmente definida como dogma pelo Quarto Concílio de Latrão, em 1215. A *Creatio ex nihilo* é agora quase universalmente aceita por judeus, cristãos e muçulmanos. O teísmo indiano geralmente sustenta que o universo é substancialmente um com Deus, embora ainda seja geralmente considerado um ato livre e irrestrito de Deus (Fonte: *Creatio ex nihilo. Enciclopédia de Ciência e Religião*. Encyclopedia.com, 27 mar. 2025. Disponível em: <https://www.encyclopedia.com>. Acesso em: 20 abr. 2025.)

Quadro 08: Principais diferenças entre a *Imago Dei* (Trindade) e *Imago Septem* (Fé dos Sete)

Tema	<i>Imago Dei</i> (Trindade)	<i>Imago Septem</i> (Fé dos Sete)
Origem da imagem	Relação interna entre as três Pessoas	Relações funcionais com o mundo
Modelo espiritual	Unidade, comunhão e amor mútuo	Multiplicidade de papéis e deveres sociais
Vocação humana	Contemplação, santidade, caridade	Justiça, fertilidade, força, sabedoria, trabalho, pureza, aceitação da morte
Forma de salvação	União com Deus pela graça	Vida reta dentro das funções sociais normativas
Conflito com o mal	O mal como privação do bem (Agostinho)	O mal como oposição ativa (inimigos, caos, morte)
Vida ideal	A vida contemplativa e o amor divino	A vida ativa, honrando o papel sagrado de cada Estação do Sete
Forma de salvação	União com Deus pela graça	Vida reta dentro das funções sociais normativas

Fonte: elaborado pela autora, baseado em Mahfood (2022).

Outro ponto interessante de discussão analógica se diz respeito à Fé Militante e sua similaridade com os cavaleiros templários.

A Fé dos Sete possuía duas ordens militares responsáveis por aplicar as leis e a ‘justiça dos Sete’: os Filhos do Guerreiro e os Pobres Companheiros, que foram desarmadas 300 anos antes dos eventos da obra em questão. Com o desenrolar da Guerra dos Cinco Reis, surgiu um movimento religioso conhecido como os “Pardais” (*Sparrows*), que, além de fornecer comida e conforto aos pobres, também buscava “defender os corpos e as almas do povo comum”, agredindo fisicamente os pecadores que quebravam as regras da Fé. Em uma jogada estratégica para enfraquecer a influência dos Tyrell na corte, Cersei Lannister pede ao líder do movimento, o Alto Pardal (*High Sparrow*), que “restaure a ordem religiosa” ao reviver os grupos militares como a Fé Militante e ao tornar-se o novo Alto Septão (Atalli, 2021).

Pode-se fazer uma breve conexão entre essa ordem militar e as primeiras ordens militares cristãs, iniciadas no século XI. Segundo Atalli (2021),

Logo após a Primeira Cruzada à Terra Santa (1096–1099), uma *militia Christi* foi aprovada pelo papa, após um grupo de cavaleiros francos decidir se dedicar à defesa do Santo Sepulcro em Jerusalém, o local onde Jesus Cristo teria sido sepultado. Essa ordem militar, por sua vez, incentivou a criação dos Pobres Cavaleiros de Cristo e do Templo de Salomão, comumente conhecidos como Cavaleiros Templários. Em Westeros, também, a ascensão da Fé Militante surgiu de um movimento espontâneo que foi legalizado posteriormente. Tanto os Cavaleiros Templários quanto os membros da Fé Militante tinham como objetivo proteger pessoas piedosas e indefesas. Ambas as ordens exigiam

ascetismo de seus membros, impondo votos de obediência, castidade e pobreza. Ambas incluíam tanto pessoas comuns quanto nobres, embora, entre os Templários, os plebeus servissem como sargentos e estivessem subordinados aos cavaleiros.

Sugere-se no texto literário que a possível entrada para essas ordens estava relacionada a culpa e arrependimento por algo, sugerindo uma teologia de ressurreição e redenção, tal qual acontece com o personagem de Lancel Lannister²⁴. Temendo por suas almas, alguns fiéis esperam expiar seus pecados servindo às instituições religiosas e cumprindo os preceitos da fé. Na Europa medieval, o movimento cruzadista apresentou ideias contrárias aos ensinamentos primários da Igreja cristã, cujo entendimento original condenava o assassinato como pecado, considerando o ato de matar inimigos de Deus como um ato de graça, alegando que os cruzados que confessassem seus pecados e lutassem na cruzada receberiam indulgência plenária: todos os seus pecados seriam perdoados. Pode-se inferir, nesses casos, que tanto no caso da Fé dos Sete como no caso do Cristianismo, vê-se que o zelo religioso pode surgir a partir de um processo de “ansiedade existencial” (Atalli, 2021, p. 187).

Embora a religião da Fé dos Sete seja a religião com o maior número de adeptos do território westerosi, outras duas religiões também se destacam: os Deuses Antigos e o Deus Afogado, a qual será apresentada no próximo ponto desta tese.

²⁴ Em *A Guerra dos Tronos*, junto a seu primo Tyrek, Lancel serve como escudeiro do Rei Robert Baratheon, e é diretamente responsável por sua morte: a pedido da Rainha Cersei Lannister, ele oferece uma grande dose de vinho forte ao rei enquanto ele caçava um enorme javali na Mata de Rei; o animal acaba por matar Robert. Em *A Fúria dos Reis*, como pagamento por seus serviços, a Rainha faz de Lancel um cavaleiro, e o leva para a cama. Apesar de o caso ter acendido fortes emoções em Lancel, Cersei rapidamente se entendia e o dispensa. Tyrion suspeita do caso e faz Lancel admiti-lo, chantageando-o para que espione Cersei. Lancel está presente, e sobrevive, na Revolta de Porto Real. Ele luta na Batalha do Água Negra e fica gravemente ferido. Por seus serviços, é nomeado o novo Senhor de Darry. Em *A Tormenta de Espadas*, Lancel recupera-se das feridas que sofreu na batalha, porém sua aparência muda substancialmente no processo. Não mais bonito, parece um homem muito mais velho, e seu cabelo tornou-se quebradiço e branco. O Alto Septão o ajuda muito no processo, e Lancel desenvolve uma sincera devoção à Fé dos Sete. Como parte do pacto entre os Lordes Tywin Lannister e Walder Frey a respeito da traição a Robb Stark, Lancel é casado com Amerei Frey, neta do Senhor da Travessia. Já em *O Festim dos Corvos*, Lancel assume o senhorio das terras da Casa Darry, e despreza os rumores sobre a promiscuidade de sua esposa. Lancel é visitado por Jaime no Castelo Darry e, ao ser questionado, assume ter dormido com Cersei e ter oferecido vinho forte ao Rei Robert. Logo após, Lancel deixa sua esposa e terras com o objetivo de servir e jurar votos perante a recém-reformada Fé Militante. Por último, em *A Dança dos Dragões*, Lancel é visto se juntando aos Filhos do Guerreiro, uma divisão de cavaleiros nobres devotos dos Sete. Sob o comando do Sor Theodan Wells, ele participa da escolta na caminhada da vergonha de Cersei.

3.4.2 O Deus Afogado

O Deus Afogado, também conhecido como “Aquele que Habita Sob as Ondas”, tal qual mencionado em *A Dança dos Dragões* (ADDD), é uma divindade do mar adorada pelos Nascidos de Ferro (ou Homens de Ferro) das Ilhas de Ferro em Westeros. Sua religião é antiga, datando de antes da chegada dos Ândalos, e das tentativas dos invasores de suplantarem a Fé dos Sete. Apoiar-se a cultura pirata e a cultura naval dos homens de ferro.

O Deus Afogado é visto como o criador dos mares e pai dos homens de ferro, os quais acreditam piamente que descendem de seus salões aquáticos. Aqueles que professam essa fé acreditam que o Deus Afogado fez o homem de ferro à sua própria semelhança, com o intuito de ceifar, estuprar, esculpir reinos, tornarem seus nomes conhecidos nas histórias westerosi e para ter domínio sobre todas as águas da terra.

Balon: Os senhores foram para o Sul com o filhote. Os que ficaram para trás são os covardes, velhos e garotos verdes. Vão se render, ou cairão um a um. Winterfell pode resistir durante um ano, mas e daí? O resto será nosso, florestas, campos e palácios, e faremos do povo nossos servos e esposas de sal.
Aeron: E as águas da ira vão se erguer, e o Deus Afogado espalhará seu domínio pelas terras verdes! (*A Fúria dos Reis* (AFDR) – Capítulo 24 – Theon)

Os Nascidos de Ferro acreditam que o Deus Afogado sofre a oposição do Deus Tempestade. Esta divindade maligna mora no céu e tem ódio pelos homens e todas as suas obras. O Deus da Tempestade reside em um salão de nuvens, e envia ventos cruéis, chuvas violentas e trovões e relâmpagos sobre os homens. Diz-se que o Deus Afogado e o Deus da Tempestade estão em guerra um contra o outro há muitos anos.

Além disso, acreditam que a força do Deus Afogado está intimamente ligada à proximidade com a água do mar, logo, quanto mais longe estão do oceano, mais fracos se tornam. Também tem a crença que, mesmo em territórios alheios, os Nascidos de Ferro podem crer que os seres humanos afogados dão força à fé desse deus na região. Fora isso, nutrem um desprezo considerável pela Fé dos Sete e pelos antigos deuses do norte.

Em *O Festim dos Corvos* (OFDC), o Deus Afogado é descrito como “O Senhor Deus que se afogou por nós” (Martin, 2012b, p. 19), tal qual “assim como Paulo diz: “Cristo morreu por nós” (Rm 5:8)” (Brown, 2022, p. 85).

Os homens da Ilha de Ferro também executam seus inimigos através do afogamento. Logo, a água é ambígua nessa religião, representando tanto salvação quanto julgamento.

Para Brown (2022, p. 87),

Esse Deus Afogado “cria homens” e dá a cada pessoa um dom. No entanto, os homens de ferro se veem como únicos. Enquanto outros afirmam ser os “primeiros homens”, o povo das Ilhas de Ferro se considera um povo separado e escolhido, como Israel. Enquanto outros vieram para Westeros do outro lado do mar, o sacerdote Sauron Língua-de-Sal diz, com palavras que lembram a narrativa sacerdotal da criação no Gênesis: “Viemos de debaixo desses mares, dos salões aquáticos do Deus Afogado, que nos fez à sua imagem e nos deu domínio sobre as águas da terra.”

Quanto à cosmogonia, essa religião apresenta similaridades ao Cristianismo, pois durante a Era dos Heróis, os homens de ferro eram governados por seu primeiro rei, o Rei Cinzento, que se casou com uma sereia para que seus filhos pudessem viver tanto acima quanto abaixo do mar. Ele desafiou o Deus das Tempestades e matou o grande dragão marinho Nagga. Reinou por mil anos. Depois disso, quando sua pele ficou cinzenta pela velhice, ele pôs sua coroa de lado e desceu ao mar para tomar seu lugar à direita do Deus Afogado, o inverso de Jesus ascendendo à direita do Pai.

Nesse ponto, há uma semelhança quanto no tocante a criar reis (cf. Dn 2:21; Jo 19:11; Rm 13:1–2), mas, em oposição, não possui textos escritos, templos, livros sagrados ou deuses esculpidos. A religião traz consigo o lema “O que está morto não pode morrer” ou “não pode morrer, mas renasce mais duro e mais forte”

Erguendo o odre, o tio tirou a rolha e apontou um fino jorro de água do mar para a cabeça de Theon. O fluxo da água ensopou seu cabelo e correu pela sua testa até os olhos. Escorreu pelo rosto, e um suave fluxo de água deslizou sob o manto e o gibão, e pelas costas abaixo, um riacho trio ao longo da espinha. O sal fez seus olhos arderem, até que só com grande dificuldade evitou gritar. Sentiu nos lábios o sabor do oceano.

- Que Theon, seu servo, renasça do mar, como o senhor renasceu - entoou Aeron Greyjoy. - Abençoe-o com o sal, abençoe-o com a pedra, abençoe-o com o aço. Sobrinho, ainda conhece as palavras?

- **O que está morto não pode morrer** - Theon respondeu, lembrando-se.

- **O que está morto não pode morrer** - ecoou o tio -, **mas volta a se erguer, mais duro e mais forte.** Erga-se. (Martin, 2011b, p. 117, grifo da autora)

A teologia e prática do povo das Ilhas de Ferro tem alguns paralelos com o chamado de Jesus ao discipulado, especialmente seu chamado para que os discípulos tomem sua cruz. Assim como os homens de ferro relacionam seu compromisso com o Deus Afogado à resistência diante do sofrimento, o mesmo faz Jesus em seu chamado ao discipulado. Enquanto os homens de ferro veem essa resistência diante do sofrimento como algo que lhes dá força em batalha e saques, os cristãos, ao longo dos séculos, viram

a força que vem de morrer para si mesmos em Cristo como algo que lhes dá força diante da perseguição e da morte. Sofrer por Cristo, até mesmo ao ponto do martírio, não traz miséria ao crente, mas é na verdade “a maior alegria e bem-aventurança de sua comunidade” (Brown, 2022, p. 88).

Sendo assim, tanto os cristãos quanto os homens de ferro veem o morrer para si mesmos como uma forma de jurar lealdade a Jesus e ao Deus Afogado, respectivamente, o que é exemplificado em suas práticas de batismo, que, no caso da obra de Martin, é representado pela água do mar: em imitação ao Deus Afogado, eles afogam pessoas e depois as ressuscitam com algo semelhante à RCP (reanimação cardiopulmonar), como acontece com um garoto chamado Emmond, em *O Festim dos Corvos* (OFDC).

Seus afogados formavam um círculo em volta do rapaz morto, orando. **Norjen trabalhava com seus braços, enquanto Rus estava sentado sobre o rapaz, comprimindo-lhe ritmicamente o peito, mas todos se afastaram para deixar Aeron passar. Ele abriu os lábios frios do rapaz e deu a Emmond o beijo da vida, e voltou a dá-lo, e de novo, até que o mar jorrou de sua boca.** O rapaz pôs-se a tossir e a cuspir, e seus olhos se abriram, cheios de medo.

Outro que regressou. Era um sinal do favor do Deus Afogado, diziam os homens. Todos os outros sacerdotes perdiam alguém de vez em quando, até Tarle, o Triplamente-Afogado, que um dia fora considerado tão santo que acabara escolhido para coroar um rei. Mas Aeron Greyjoy, nunca. Ele era o Cabelo-Molhado, aquele que vira os salões aquáticos do próprio deus e regressara para falar deles. (Martin, 2012a, p. 19-20, grifo da autora).

3.4.3 Os Deuses Antigos

Os Deuses Antigos são espíritos ligados à natureza, incontáveis e sem nome, e são adorados no Norte, apesar de, no Sul, existirem adeptos em algumas regiões. Primeiramente, foram adorados pelas crianças da floresta²⁵, mas os Primeiros Homens se afastaram de suas crenças anteriores e passaram a seguir a mesma fé.

Quando os Ândalos conquistaram o sul de Westeros e trouxeram a Fé dos Sete, o que ocasionou a mudança do nome dessa crença – que passou a ser chamada de “Deuses Antigos” – e o seu culto se restringiu a região nortenha.

Essa religião não possui organização hierárquica, tampouco clero, movimentos proselitistas ou textos sagrados. Observa-se que as práticas ligadas aos Deuses Antigos são mais próximas e observadas de uma fé popular, diferentemente do que ocorre com a

²⁵ Os Filhos da Floresta, também chamados de Crianças da Floresta, ou simplesmente “crianças” e “filhos”, são uma misteriosa raça não-humana que originalmente habitava o continente de Westeros, muito antes da chegada dos Primeiros Homens na Era da Aurora, há mais de doze mil anos.

Fé dos Sete, cuja estrutura eclesiástica é organizada, com templos e textos, além de não possuir cerimônias elaboradas, sendo a sua única prática a contemplação silenciosa das Florestas Sagradas. Entretanto, algumas tradições são passadas adiante pelos seus seguidores, como, por exemplo, a crença de que o incesto e o fratricídio são considerados ofensivos aos deuses.

As florestas – os bosques – são considerados sagrados e, lá, crescem árvores divinas, as quais são chamadas de árvore-coração (ou represeiros), cujas protuberâncias se assemelham a rostos, com olhos esculpidos, por onde escorre uma seiva vermelha. Acredita-se que os rostos foram esculpidos nessas árvores pelos Filhos da Floresta, mas o seu significado ou propósito não é completamente compreendido pelos homens. Além disso, nas tradições do norte, as orações, casamentos e juramentos são realizados nas florestas sagradas. Isso é percebido quando Jon Snow, no primeiro livro da série, faz o seu juramento para vestir o negro e fazer parte da Patrulha.

O sol afundava-se atrás das árvores quando alcançaram seu destino, uma pequena clareira nas profundezas da floresta, onde nove represeiros cresciam num círculo grosseiro. Jon prendeu a respiração e viu Sam Tarly olhar fixamente. Mesmo na Mata de Lobos, nunca se viam mais de duas ou três das árvores brancas crescerem juntas; um grupo de nove era inaudito. O chão da floresta encontrava-se atapetado de folhas caídas, vermelhas como sangue no topo, negras de podridão por baixo. Os grandes troncos lisos eram pálidos como ossos, e nove caras olhavam para dentro. A seiva seca que se encrostou nos olhos era vermelha e dura como rubi. Bowen Marsh ordenou-lhes que deixassem os cavalos fora do círculo.

- Este é um lugar sagrado, não o profanaremos.

Quando entraram no bosque, Samwell Tarly virou-se lentamente, olhando para uma das caras de cada vez. Não havia duas iguais.

- Eles nos observam - sussurrou. - Os deuses antigos.

- Sim - Jon ajoelhou, e Sam ajoelhou a seu lado.

Proferiram as palavras em conjunto, enquanto a última luz desaparecia a oeste e o dia cinzento se transformava em noite negra.

- Escutem as minhas palavras e testemunhem os meus votos - recitaram, com as vozes enchendo o bosque penumbroso. - A noite chega, e agora começa a minha vigia. Não terminará até minha morte. Não tomarei esposa, não possuirei terras, não gerarei filhos. Não usarei coroas e não conquistarei glórias. Viverei e morrerei no meu posto. Sou a espada na escuridão. Sou o vigilante nas muralhas. Sou o fogo que arde contra o frio, a luz que traz consigo a alvorada, a trombeta que acorda os que dormem, o escudo que defende os reinos dos homens. Dou a minha vida e a minha honra à Patrulha da Noite, por esta noite e por todas as noites que estão para vir.

A floresta caiu no silêncio.

- Ajoelharam como rapazes - entoou solenemente Bowen Marsh. - Ergueram-se agora como homens da Patrulha da Noite. (Martin, 2011c, p. 725-726, grifo da autora).

Antigamente todas as casas nobres tinham uma floresta divina com uma árvore coração em seu centro, mas muitas famílias deixaram de seguir os deuses antigos e converteram suas florestas divinas em jardins seculares.

Rebekah Adams, em seu texto *Weirwoods and Nameless Gods: The Old Gods and their Historical Influences*, de 2023, chama a atenção ao fato de que, em relação ao foco religioso, uma ampla gama de eventos históricos e práticas originárias principalmente do contexto pré-cristianizado europeu influenciam as práticas rituais dos Deuses Antigos de Westeros, assim como os eventos que cercam seu desenvolvimento e eventual destruição.

As Florestas Sagradas, que são a morada das Árvores-coração ou represeiros, funcionam como santuários. No mundo real, George Martin se influencia em diversos aspectos e rituais que eram praticados pelos povos pré-cristãos, tais como o animismo elementar. Segundo Adams (2023, p. 1),

O Animismo Elemental desempenha um papel na Fé dos Deuses Antigos. Também conhecido como a adoração e veneração do mundo natural, incluindo, mas não se limitando a água, terra, animais e fogo, dando-lhes características de uma pessoa. A personificação da natureza pode se manifestar de uma forma geral, como uma "sensação" de presença ou, como no caso da Fé dos Deuses Antigos, a incorporação física da força como um ser de algum tipo. Neste caso, são as Crianças da Floresta e os Deuses Sem Rosto que estão sendo usados dessa maneira.

Pode-se encontrar referências das Crianças ou Filhos da Floresta ligados às tradições celtas, mais especificamente aos Danann²⁶, que são uma forma de Fae²⁷ celta que não possuem asas, mas são eternamente crianças, cujos ferimentos podem matá-los, mas suas vidas podem durar centenas de milhares de anos, assim sugerindo uma conexão mais forte com o mundo natural.

²⁶ O povo da deusa Danu era um grupo de deuses (duendes e fadas, entre outros seres) irlandeses descendentes desta deusa (também conhecida com o nome de Brigid). Danu era filha do deus Dagda e teve três filhos. Eram cognominados de o povo mágico devido ao perfeito domínio que possuíam desta arte, podendo também ser chamados de Danann. Esses povos estão como tema central do Livro das Invasões sobre a colonização da Irlanda. Eles governaram a terra até serem expulsos pelos Gaélicos, cuja presença forçou os Tuatha Dé Danann a se retirarem para o subsolo e a criarem um reino do Outro Mundo paralelo ao mundo terreno. Esses deuses desapossados viviam em sídhe, montes de espíritos (talvez como o de Newgrange), cada um dos quais tinha uma hospedaria, ou bruidhen, na qual realizavam banquetes perpétuos.

²⁷ Na mitologia celta, "fae" (também conhecidas como fadas) referem-se a uma raça sobrenatural que vive em um reino paralelo, muitas vezes associado à natureza e a locais como florestas e montanhas. São seres mágicos, que podem ser tanto benéficos quanto maléficos, e são frequentemente retratados como sendo tanto homens e mulheres.

Mesmo com esses atributos dados às Crianças da Floresta, é possível observar que os Dananns têm “pouca associação com um ‘poder superior’” (Adams, 2023, p. 1), o que os diferencia.

Outro ponto importante de análise quanto à religião dos Deuses Antigos diz respeito à dendrolatria²⁸, a qual atribuía significado mítico a uma árvore ou um tipo específico de árvore em si, conferindo-lhe poderes espirituais ou personificando deuses em si. A veneração das árvores em geral nos sistemas de fé pré-cristãos era de importância máxima, a tal ponto que influenciava até mesmo os códigos de leis desses povos (Adams, 2023).

A chegada dos Ândalos trouxe a Westeros a destruição das Florestas Sagradas – bem como a profanação das árvores-coração – as quais podem ser facilmente associadas às mais diversas purgações atribuídas aos ditos pagãos e seus ídolos pelos cristãos, como forma impositiva de uma conversão ao Cristianismo.²⁹

O carvalho era utilizado na construção naval pelos romanos, que esgotaram os estoques da árvore no sul da Inglaterra durante a Idade do Bronze. Isso equivale à chegada dos Ândalos pelo sul e à queima dos represeiros, fazendo questão de destruir os rostos esculpidos nas árvores-coração para forçar a população à conversão à Fé dos Sete. Isso teve algum efeito: as Terras do Sul caíram todas perante os invasores, restando o Norte como último reduto da fé dos Deuses Antigos — que até o presente da narrativa ainda mantém essa prática. A influência da conversão forçada das tribos pagãs europeias pelas forças católicas na história dos Primeiros Homens e dos Ândalos é evidente e uma das inspirações mais diretas presentes na narrativa.

Craven (2020) apresenta uma análise bastante interessante acerca dos represeiros e sua relação com o norte do continente westerosi, afirmando que a ideia de que os Deuses Antigos são encontrados na natureza, onde essas árvores crescem selvagens, transmitindo

²⁸ A dendrolatria diz respeito à adoração de árvores. O carvalho, assim como o represeiro, na narrativa de Martin, era uma espécie de importância especial e, de acordo com as tradições germânicas, era considerado a principal entre suas árvores sagradas. O mesmo pode ser dito de muitas outras práticas europeias que também consideravam o carvalho particularmente importante. Na Polônia, o carvalho era adorado até o século XIV, e na Rússia era comum o sacrifício de animais para a árvore. Ainda hoje existem resquícios dessa prática — na Finlândia, o carvalho é chamado de “árvore de Deus” (cf. Adams, 2023).

²⁹ Um evento que vem imediatamente à mente nesse caso é a destruição do Carvalho de Thor por São Bonifácio, em 723 d.C. Bonifácio era o apóstolo dos germanos, e sua metodologia de conversão forçada incluía a destruição de espaços sagrados tradicionais. Essa prática foi um dos pilares da campanha cristã franca contra as tribos germânicas pagãs, e o paralelo com seus equivalentes ficcionais é claro. Em 723 d.C., Bonifácio derrubou um carvalho sagrado que era local de culto a Donar ou Thunar — o equivalente nórdico de Thor — e usou a madeira para construir uma capela cristã em seu lugar. Essa se tornou uma prática comum da Igreja: a apropriação e destruição de espaços sagrados pagãos como método para promover a conversão ao cristianismo, algo extremamente eficaz (*ibid.*)

a ideia de que estes estão associados a ideais mais selvagens e naturais. Eles não são artificiais e, portanto, seus seguidores se sentem mais conectados a eles quando se afastam da vida cotidiana e buscam a tranquilidade no bosque sagrado. Desta maneira, a conexão que os adoradores vivenciam por meio da natureza evoca um conceito central da espiritualidade celta: o de que o mundo natural — em particular os "lugares estreitos" — são condutores do divino. Embora os Stark realmente vivam de maneira diferente da maioria dos habitantes de Westeros, a qualidade sobrenatural que possuem provém de sua conexão com os Deuses Antigos. De fato, as próprias crianças Stark parecem ser escolhidas pelos Deuses Antigos, tornando-se, elas mesmas, uma espécie de lugar estreito (*thin places*)³⁰.

Considerando ainda essa religiosidade nortenha, um outro aspecto que merece destaque parte do concernente à questão totêmica³¹ da religião dos Deuses Antigos. O totemismo, juntamente com a ideia de tabu, evoluiu para o símbolo (ou talvez o "totem") do pensamento ou da religião primordial, servindo tanto como sua característica distintiva quanto como a solução para sua alegada irracionalidade para os evolucionistas culturais posteriores (Jones, 2005). Deve-se observar atenciosamente os detalhes intersemióticos presentes na obra: Robb Stark e Jon Snow – primogênito e bastardo da família Stark, respectivamente – encontram uma loba gigante que morreu e deixou seus seis filhotes – cujos nomes dados a eles são: Vento Cinzento, Fantasma, Lady, Nymeria, Verão e Cão Felpudo. Jon encontra um lobo albino afastado da ninhada – simbolicamente o representando naquele momento e dentro de sua família, com um bastardo. Em um contexto simbólico, considerando, inclusive, que o emblema da casa Stark são lobos, a conexão entre as crianças Stark e seus lobos gigantes ultrapassa o que seria considerado normal entre um animal de estimação e seu dono (Pinho, 2022). Podemos entender o

³⁰ *Thin places*: Aqueles lugares da tradição celta onde o véu entre este mundo e o Outro Mundo é fino e permeável. O conceito de *thin places* (ou "lugares estreitos") tem raízes em várias tradições espirituais, culturais e filosóficas, especialmente em contextos celta e cristão. Ele descreve locais ou momentos onde as barreiras entre o mundo físico e o espiritual são mais tênues, permitindo uma conexão mais direta com o divino ou o sobrenatural (cf. Koch, 2018)

³¹ O totemismo é um aspecto da crença religiosa centrado na veneração de objetos sagrados chamados totens. Um totem pode ser qualquer animal, planta ou outro objeto, natural ou sobrenatural, que forneça um significado profundamente simbólico para uma pessoa ou grupo social. Em alguns casos, os totens podem transmitir a uma pessoa uma sensação de poder e energia. Em outros casos, uma variedade de totens pode servir para demarcar grupos ou clãs específicos dentro de tribos maiores. Frequentemente, os totens são vistos como representantes de qualidades individuais desejáveis ou do poder natural do qual determinado grupo social descende. Assim, os totens ajudam a explicar a origem mítica do clã, ao mesmo tempo que reforçam a identidade e a solidariedade do grupo, e, por isso, matar, comer ou até mesmo tocar um totem muitas vezes é considerado um tabu (ver Pinho, 2022).

motivo ao analisar a passagem abaixo, um diálogo entre Robb Stark, conhecido como o Jovem Lobo, e sua mãe, Catelyn Stark.

- "Ele é parte de você, Robb. Temer a ele é temer a si mesmo."
 - "Eu não sou um lobo, não importa o que digam." (...) "Não vou bani-lo só porque meu lobo parece não gostar do cheiro dele." (...)
 Ele franziu a testa. "Devo mandar Vento Cinzento farejar todos os meus cavaleiros? Pode haver outros cujo cheiro ele também não goste."
 "Qualquer homem de quem Vento Cinzento não goste é um homem que eu não quero perto de você. Esses lobos são mais do que simples lobos, Robb. **Você precisa saber disso. Acho que talvez os deuses os tenham enviado para nós. Os deuses do seu pai, os antigos deuses do Norte. Cinco filhotes de lobo, Robb, cinco para cinco filhos Stark.**" (Martin, 2012a, p. 142–143, grifo da autora)

Em uma interpretação mais indireta, é possível observar a ascensão e queda de Eddard (também conhecido como Ned) Stark. Rebekah Fowler, no texto *Sansa's Songs: The Allegory of Medieval Romance in George R.R. Martin's A Song of Ice and Fire Series*, de 2014, aponta para a concepção de Northrop Frye sobre o inimigo do herói, o qual está associado a termos como “inverno, escuridão, confusão, esterilidade, vida moribunda e velhice” (p. 90), que é o oposto do herói, ligado a termos luminosos e ao verão.

Ned está associado ao inverno. A Casa Stark, cujo lema é *Winter is coming* (O Inverno está chegando), possui como sede um castelo chamado Winterfell (A Queda do Inverno), localizado em uma região tão ao norte do território que é sempre repleta de neve e que o verão nunca a alcança – o que coloca o personagem no contraponto do herói.

Ao atender a convocação do rei Robert Baratheon e seguir para o sul e servi-lo como sua Mão³², ele não retorna e é decapitado, acusado de traição, pelo atual rei Joffrey Baratheon, que assume o trono após a morte do seu pai.

Carroll (2014, p. 40) nos diz que

³² A Mão do Rei, Mão da Rainha, ou simplesmente o Mão, é o principal conselheiro do Rei, e executor de seus comandos nos Sete Reinos. Os deveres da Mão incluem comandar os exércitos do Rei, esboçar suas leis, e, de forma geral, administrar o dia-a-dia do Reino. A Mão pode atuar em nome do Rei, sentando no Trono de Ferro para aplicar a justiça quando ele estiver ausente, doente ou indisposto por qualquer razão. A Mão também senta no pequeno conselho e o preside caso o Rei não se faça presente. O posto, tipicamente, faz da Mão o segundo homem mais poderoso do Reino, atrás apenas do Rei, apesar de que algumas Mãos tiveram a fama de controlar seus Reis. É considerado um trabalho difícil, pouco glorioso e de imensa responsabilidade. A Mão reside na Fortaleza Vermelha na Torre da Mão. Cada Mão escolhe seu próprio emblema, mas todos incluem uma mão. Os criados da Mão também usam mãos como seus emblemas. Um ditado afirma que "*O que o Rei sonha, a Mão constrói*", mas a plebe diz que "*Enquanto o Rei come, a Mão limpa a merda*" (Mão do Rei. Gelo e Fogo Wiki. Disponível em: https://wiki.geloefogo.com/index.php/M%C3%A3o_do_Rei. Acesso em: 21 abr. 2025).

A história de Ned é um dos exemplos que Martin oferece sobre o que acontece quando os ideais românticos colidem com o “mundo real” — neste caso, com a política e a astúcia daqueles que pretendem se manter no poder. Em vez da nobreza ser inerentemente graciosa e honrada, Ned enfrenta Cersei Lannister, que fará qualquer coisa para preservar seu legado e o direito de seus filhos ao trono. Ned, talvez ingenuamente, espera que ela aja com honra quando ele a confronta com a verdade sobre a paternidade de seus filhos: eles são fruto da união dela com seu irmão, Jaime, e não de Robert. Ele lhe dá a oportunidade de deixar o reino antes de contar a Robert sobre sua traição, e ela recusa; em vez disso, ela orquestra a morte de Robert e manda prender Ned por traição.

Em um contexto religioso, pode-se associar simbolicamente a queda de Ned com a queda dos Deuses Antigos diante da “força do Leão”³³, em um período em que a cristianização da Europa se espalha e domina todos os territórios e destrói as religiões pagãs.

3.5 A fé em Essos

Após discorrer sobre as três religiões de Westeros, apresentar-se-á nesse tópico a fé em Essos e suas peculiaridades.

Conforme apresentado anteriormente, a região de Essos possui uma variedade extensa de representações religiosas, entretanto, para fins dessa tese, este tópico se debruçará sobre a fé do Senhor da Luz, R'hllor, cuja sacerdotisa, Melisandre, também chamada de “Mulher vermelha” ou “Feiticeira Vermelha”, é o fruto de análise desse trabalho.

3.5.1 A fé do Senhor da Luz

A fé do Senhor da Luz, conhecido na obra como R'hllor, o Deus do Fogo e da Sombra, o Coração de Fogo, tem alguns devotos em Westeros. Ele é conhecido como o deus vermelho, mas é uma divindade bem conhecida em Essos, o continente vizinho de Westeros. Seu emblema é um coração em chamas. R'hllor, como deus da luz, do calor e da vida, tem um oposto e inimigo, o Grande Outro, o deus da geada e da morte. O Senhor das Trevas, a Alma do Gelo, o Deus da Noite e o Terror são todos nomes para esse ser, cujo nome não pode ser pronunciado.

³³ A Casa Lannister tem seu emblema representado por um leão dourado, rugindo, sob em um tecido carmesim. O lema da casa é *Rear me roar* (ouça-me rugir). Pode-se, aqui, fazer uma menção teológica ao Cristianismo, com a representação do Leão de Judá.

Essa religião – dualista e maniqueísta – possui como crença fundamental a ideia de que existe uma luta entre luz e escuridão, e que o escuro representa o mal. Martin, em algumas entrevistas, já sinalizou que uma das inspirações para a criação dessa religião foi o Zoroastrismo. De acordo com Jones (2005), o Zoroastrismo se desenvolveu a partir das ideias de um poeta devoto chamado Zaratustra, que acabou sendo considerado fundador e profeta dessa fé monoteísta, devocional e dualista, que leva o seu nome.

Os devotos dessa fé enxergavam o mundo físico como mais do que um lugar de luta maniqueísta do bem contra o mal; é um mundo em que o espírito maligno foi atraído, sendo o céu dado àqueles que defenderam a virtude e lutaram contra o maligno em suas vidas, de maneira diferenciada por gênero. Segundo os zoroastristas, após a morte de alguém, seu corpo físico perde sua energia vital e se torna um cadáver que os demônios atacam e deixam apodrecer, causando poluição. A alma imortal também sai do corpo, passando três dias e noites ao lado da cabeça do cadáver (Pinho, 2022).

Um outro aspecto importante nessa religião é o simbolismo do fogo, o qual é visto como um agente purificador, o que é explicado pelo fato de que o fogo queima sempre para cima e não pode se contaminar, o qual é chamado de Atar, Atash ou Azar, sendo considerado sagrado (Pinho, 2022). O fogo do templo, em todas as suas formas, assim como a água, serve como símbolo de pureza ritual (Jones, 2005).

Outra inspiração para a criação dessa religião na obra parte da história. Craven (2020) encontrou semelhanças dessa fé com um grupo herético medieval chamado de cátaros³⁴, uma seita dualista do Cristianismo que existiu no século XII. Vivendo fora da

³⁴ Os cátaros (também conhecidos como *Cathari*, do grego *Katharoi* para “seres puros”) constituíam um secto religioso dualista medieval do sul da França que prosperou no século XII e desafiou a autoridade da Igreja Católica. Também conhecidos como albigenses devido à cidade de Albi, um importante centro da crença cátara. Os sacerdotes cátaros levavam vida simples, sem posses, não existiam impostos ou impunham penalidades nas comunidades e consideravam o homem e a mulher como iguais, aspectos da fé que atraíam muitas pessoas desiludidas com a Igreja. As crenças cátaras, basicamente, ligavam-se à religião do maniqueísmo persa e, diretamente, de outro secto religioso primitivo da Bulgária, conhecido como bogomilismo, mistura do maniqueísmo com o cristianismo. Os cátaros acreditavam que Satã havia enganado um bom número de anjos para caírem do céu e se revestirem de corpos carnisais, os homens. O objetivo da vida era renunciar aos prazeres e tentações do mundo e, via encarnações repetidas, levar o indivíduo de volta ao céu. Para este fim, os cátaros observavam uma hierarquia estrita: a) *Perfecti* – aqueles que haviam renunciado ao mundo: sacerdotes e bispos, b) *Credentes* – crentes que ainda interagiam com o mundo, porém trabalhavam na direção da renúncia; e c) Simpatizantes – não crentes que ajudavam e apoiavam as comunidades cátaras. Os cátaros rejeitavam os ensinamentos da Igreja Católica, tidos como imorais, e a maioria dos livros da Bíblia como inspirados por Satã. Criticavam veementemente a Igreja pela hipocrisia, ganância e luxúria de seu clero e a riqueza e aquisição de terras. Não é de se surpreender que os cátaros foram condenados como hereges pela Igreja Católica e massacrados na Cruzada Albigense (1209-1229) que devastou cidades e plantações no sul da França (Fonte: <https://www.worldhistory.org/trans/pt/1-18050/cataros/>)

sociedade dominante e rejeitados pela Igreja Católica, os cátaros, assim como os seguidores do Senhor da Luz, acreditavam na existência de um deus estritamente bom e um estritamente mal. Partindo dessa afirmação e analisando-se a obra, percebe-se que os seguidores do Senhor da Luz também estão à margem da sociedade westerosi.

Os cátaros pregavam que o Espírito do Mal, o Diabo, criou o mundo material com o propósito de aprisionar o espírito, ou a alma humana, na matéria (corpo), desta forma os fiéis dessa crença acreditavam que o corpo (matéria) é algo ruim, além de acreditarem que Cristo não foi verdadeiramente humano, pois era puro de espírito, sendo o seu corpo uma ilusão. Além disso, para os cátaros, o pior dos pecados era a procriação, uma vez que a concepção aprisiona um outro espírito individual em um corpo. (Russell e Alexander, 2019; Larrington, 2018; Larrington, 2021). A intenção nesse plano era “viver vidas puras para serem restaurados às suas formas angelicais no céu com o Deus bom todo-poderoso. Eles acreditavam, essencialmente, em dois mundos: um que era pecaminoso e corrupto” (Craven, 2020, p. 46).

Ao se observar atentamente a obra de George Martin, é possível perceber que esse núcleo dual também se apresenta a partir do momento em que conhecemos a personagem Melisandre de Asshai. Entende-se que o foco principal do romance se dá acerca da batalha em torno do trono de Ferro, mas há um conjunto de lutas dualistas que precisam ser consideradas: da luz com a escuridão, dos vivos contra os mortos. Essa dualidade pode ser percebida nos mais diversos momentos da obra, mas, com o intuito de exemplificar, tem-se uma passagem entre Melisandre e Davos, em *A Tormenta das Espadas* (ATDS)

- O que quer que eu veja?
- O modo como o mundo é feito. A verdade está à sua volta, basta olhar para ela. **A noite é escura e cheia de terrores, o dia, luminoso, belo e cheio de esperança. Uma é negra, o outro, branco. Há gelo e há fogo. Ódio e amor. Amargor e doçura. Macho e fêmea. Dor e prazer. Inverno e verão. Mal e bem.** - Ela deu um passo em sua direção. - *Vida e morte.* Em toda parte há opostos. Em toda parte há a guerra.
- A guerra? - perguntou Davos.
- A guerra - afirmou ela. - Existem dois, Cavaleiro das Cebolas. Nem sete, nem um, nem cem ou mil. Dois! Acha que atravessei metade do mundo para colocar mais um rei frívolo em mais um trono vazio? A guerra é travada desde o começo dos tempos, e, antes de chegar ao fim, todos os homens devem escolher de que lado se encontram. De um lado está R'hllor, o Senhor da Luz, o Coração de Fogo, o Deus da Chama e da Sombra. (Martin, 2012a, p. 305-306, grifo da autora).

Compreendida essa descrição acerca da fé do Senhor da Luz, pode-se traçar um contraponto fundamental na obra entre essa religião e a maior de Westeros: a Fé dos Sete. Segundo Pinho (2022, p. 43), a Fé dos Sete é

“uma religião extremamente dogmática, com quase nenhum aspecto espiritual, focando-se inteiramente em rituais e aparências. Há uma evidente desconsideração e descrença no inimigo comum [...] poderíamos afirmar que se trata de uma religião secularizada, com frequentes surtos de fanatismo entre seus fiéis e uma relação muito forte com a política, influenciando as dinâmicas entre Igreja e Estado.

Já o dogma na fé em R'hllor se dá a partir da forma como seus sacerdotes e sacerdotisas se comunicam, vestem-se e transmitem suas mensagens aos fiéis. Para tal, valem-se de simbolismos para reforçar o poder do seu deus, bem como o uso de sacrifícios, sendo um deles, a utilização do fogo e de palavras ligadas a ele, a luz e ao calor, em um ambiente comunitário (Pinho, 2022).

Davos olhava de uma janela arqueada na galeria, acima. Observou Melisandre erguer os braços, como que para abraçar as chamas tremulantes.

- R'hllor - entoou numa voz sonora e clara -, **é a luz nos nossos olhos, o fogo nos nossos corações, o calor nos nossos quadris. E seu o sol que aquece os nossos dias, suas são as estrelas que nos protegem na escuridão da noite.**

- *Senhor da Luz, proteja-nos. A noite é escura e cheia de terrores.* A Rainha Selyse liderava as respostas, com o rosto atormentado e cheio de fervor.

[...]

- *Senhor da Luz, proteja-nos* - cantou a rainha, O rei não respondeu com os outros. Estava fitando as chamas. Davos perguntou a si mesmo o que ele estaria vendo ali. *Outra visão da guerra que aí vem? Ou algo mais perto de casa?*

- **Rhllor, que nos deu o sopro, agradecemos ao senhor** - cantou Melisandre. Rhllor, que nos deu o dia, agradecemos ao senhor.

- **Agradecemos ao senhor pelo sol que nos aquece** - respondeu a Rainha Selyse e os outros adoradores, - *Agradecemos ao senhor pelas estrelas que nos vigiam. Agradecemos ao senhor pelas lareiras e archotes que mantêm a escuridão selvagem a distância.* - Parecia a Davos que as respostas eram proferidas por menos vozes do que na noite anterior; menos rostos pintados de cor de laranja em volta da fogueira. Mas haveria ainda menos no dia seguinte... ou mais? (Martin, 2012a, p. 734, grifo da autora)

Na dogmática religiosa da Fé do Senhor da Luz nessa passagem de *A Tormenta das Espadas*, há claramente a presença de elementos contrastantes: “o calor que representa a vida; e as estrelas que guiam seus caminhos” (Pinho, 2022, p. 44). Além desse aspecto, Melisandre atribui a R'hllor, Deus da Luz, toda a criação.

Os rituais da religião do Senhor da Luz ocorrem com os devotos de R'hllor rezando, agradecendo por encerrar o dia e suplicando que ele traga a aurora e afaste a noite. As preces continuam por mais de uma hora após as fogueiras serem acesas ao anoitecer. A cada manhã, ao nascer do sol, os sacerdotes vermelhos também acendem

fogueiras para saudar o sol. Outros sacerdotes podem passar a noite inteira cuidando de seus fogos. Há nessas celebrações, a presença de símbolos geralmente associados ao Cristianismo, como o branco e a espada, as quais representam pureza e justiça.

Melisandre gritou:

- **Agradecemos ao senhor por Stannis, por sua graça nosso rei. Agradecemos ao senhor pelo fogo de um branco puro de sua bondade, pela espada vermelha da justiça que empunha**, pelo amor que sente por seu leal povo. Guie-o e proteja-o, R'hllor, e dê-lhe força para derrotar os inimigos.
- *Dê-lhe força* - responderam a Rainha Selyse, Sor Axell, Devan e os outros. - *Dê-lhe coragem. Dê-lhe sabedoria.* (Martin, 2012a, p. 734, grifo da autora)

O Senhor da Luz se manifesta fisicamente nos vivos de Westeros, enquanto o medo do “Outro” – como o “Grande Outro” – materializa-se através do temor pelos Caminhantes Brancos³⁵, sendo eles a representação da escuridão, da própria morte viva (Craven, 2020).

À essa narrativa mitológica, surge a figura de Azor Ahai. Na cosmogonia, muito tempo antes da história de *As Crônicas de Gelo e Fogo*, houve um período terrível de trevas que assolou todo o Mundo Conhecido. Os westerosi o chamaram de “A Longa Noite”.³⁶ Segundo a lenda, houve uma grande batalha entre os Primeiros Homens e os

³⁵ Os Caminhantes Brancos são uma antiga raça de criaturas do gelo humanóides, que vêm do Extremo Norte de Westeros. Considerado por muitos como lendas, eles voltaram e foram vistos por vários irmãos jurados da Patrulha da Noite e inúmeros selvagens. Nascidos de poderosa e não testada magia, eles foram criados para proteger os Filhos da Floresta a partir dos Primeiros Homens, que travaram uma guerra contra eles desde que tinham chegado de Essos. No entanto, os Caminhantes Brancos acabaram por se libertar do controle das crianças e se tornaram as criaturas mais temidas em Westeros, representando uma ameaça a qualquer coisa viva. Oito mil anos antes da Rebelião de Robert, o inverno mais longo da história caiu em todo o mundo e durou toda uma geração. Na escuridão e frio da noite, os Caminhantes Brancos desceram sobre Westeros do Extremo Norte, matando tudo em seu caminho e reanimando os mortos como criaturas para lutar em seus exércitos. Eventualmente, o povo de Westeros se uniu contra eles e, em um conflito conhecido como Guerra da Aurora, derrotou-os e os dirigiu de volta para o norte congelado. Com a ajuda de gigantes e os Filhos da Floresta, A Muralha foi elevada para impedir seu retorno, e Patrulha da Noite foi fundada para guardá-la. Embora os Caminhantes tenham desaparecido na lenda ao longo dos séculos, relatórios perturbadores começaram a chegar da Patrulha da Noite, pouco antes do início da Guerra dos Cinco Reis. O retorno dos Caminhantes foi confirmado durante a Grande Patrulha realizada pelo Lorde Comandante Jeor Mormont, e por um ataque sem precedentes pelo exército de criaturas sobre os selvagens de Durolar. Apesar dos pedidos de apoio de Patrulha da Noite, o resto dos Sete Reinos viraram os olhos para o retorno da Caminhantes Brancos, como eles permanecem envolvidos em sua própria guerra civil, e a maioria não acredita que existem ou já existiram, tanto como gigantes e Filhos da Floresta (Fonte: https://gameofthrones.fandom.com/pt-br/wiki/Caminhantes_Brancos)

³⁶ A Longa Noite é o nome dado ao período na história onde uma terrível escuridão caiu sobre Westeros. O fenômeno ocorreu aproximadamente oito mil anos antes da vinda de Aegon, no meio de um inverno poderoso que perdurou por anos. A Longa Noite durou uma geração e devastou boa parte do mundo através da fome e do terror. No meio da escuridão uma raça aparentemente de demônios, chamada de Outros, emergiu do extremo norte portando espadas de gelo finas como navalhas e erguendo os mortos para lutar contra os vivos. Os Filhos da Floresta e seus aliados, os Primeiros Homens, lutaram bravamente contra eles, mas foram empurrados em direção ao sul. A esperança surgiu quando foi descoberto que armas feitas de vidro de dragão podiam matá-los. Um grande herói, que na tradição oriental é chamado de Azor Ahai,

Filhos da Floresta contra Os Outros, e existiu um único e crucial herói que ajudou a humanidade a superar esse período sombrio chamado de Azor Ahai, figura messiânica, retornar carregando a Luminífera, espada capaz de invocar dragões da terra.

Um outro ponto importante para os adoradores de R'hllor é a presença do fogo. O elemento não é apenas um objeto de adoração, mas também está associado à própria vida. Os sacerdotes vermelhos são treinados para ter visões nas chamas, juntamente com orações e feitiços, cujos treinamentos especiais para isso são intensos, podendo dar trazer visões do passado ou do futuro, que ocorram no mesmo local ou em locais distantes – ou seja, o fogo nessa religião vai muito além de um mero simbolismo.

Essas interpretações, mesmo com muitos anos de treinamento, podem ser errôneas, apesar de, por muitas vezes, os sacerdotes acreditarem estar corretos em suas visões, como, por exemplo, em *A Dança dos Dragões*, quando Melisandre interage com Jon Snow.

Quando olho para as chamas, posso ver através da pedra e da terra e encontrar a verdade nas almas dos homens. Posso talar com reis há muito mortos e com crianças que ainda não nasceram, e assistir aos anos e às estações do tremulante passado, até o final dos dias.

- E o fogo nunca erra?

- Nunca... apesar de que nós, sacerdotes, somos mortais e algumas vezes erramos, contundindo o que deve ser com o que pode ser (Martin, 2012c, p. 83).

Nessa narrativa, há a presença de três sacerdotes vermelhos: Moqorro de Volantis, Thoros de Myr e Melisandre de Asshai, dos quais Moqorro é o mais habilidoso com as visões; e Thoros de Myr, o menos³⁷.

Através do fogo e das sombras, os sacerdotes vermelhos praticam atos sacrificiais, que são outro ponto característico dessa religião, os quais são explícitos, de modo que todos possam admirar a força e o poder de R'hllor.

conduziu a guerra contra os Outros portando sua espada de fogo, Luminífera. No final os Outros foram empurrados de volta para as Terras de Sempre Inverno. Brandon Stark, conhecido como Bran, o Construtor, ergueu uma imensa Muralha de gelo, cascalho e magia, que se prolongava a cem milhas do Gorge até o Mar dos Tremores para prevenir o retorno dos Outros. Brandon foi declarado o Primeiro Rei do Norte. A fortaleza de Winterfell (e possivelmente Ponta Tempestade no sul) foi construída nesse época, e a Patrulha da Noite fundada para manter a vigia na Muralha. Uma profecia diz que os Outros retornariam e Azor Ahai, o Príncipe que Foi Prometido, renasceria para conduzir a batalha e salvar o mundo novamente.

³⁷ Thoros de Myr tornou-se um sacerdote vermelho porque foi vendido a um templo vermelho ainda jovem. Por causa de suas preferências por lutas, bebida e mulheres, ele foi ordenado sacerdote, mas nunca foi particularmente devoto. Depois de fracassar ao tentar converter o rei Aerys II Targaryen, obcecado por fogo, ao culto do Senhor da Luz, Thoros foi banido e passou a duvidar de suas próprias crenças. Então, um dia, Thoros ressuscita Beric Dondarrion pela primeira vez, acidentalmente, enquanto realizava o "último beijo", um ritual religioso praticado pelos sacerdotes sobre os mortos. O sacerdote coloca fogo em seus lábios e o exala sobre o cadáver, descendo pelo pescoço até os pulmões, o coração e a alma.

Em *A Fúria dos Reis*, há a morte de Renly Baratheon, orquestrada por Melisandre, em rito sacrificial, pelo seu irmão, Stannis Baratheon. A narrativa é descrita sob a óptica de dois personagens que estavam presentes no momento: Brienne de Tarth e Catelyn Stark.

A sombra. Catelyn sabia que algo escuro e maligno tinha acontecido ali, algo que nem podia começar a compreender. *Aquela nunca foi a sombra de Renly. A morte entrou por aquela porta e apagou sua vida tão depressa como o vento extinguiu suas velas.*

[...]

Robar, não, escute - Catelyn o agarrou pelo braço. - Estão cometendo uma injustiça, não foi ela. *Ajude-a!* Escute-me, foi Stannis - o nome estava em seus lábios antes mesmo de conseguir pensar no modo como lá chegara, mas, quando o proferiu, soube que era verdade. - Juro, você me conhece, foi *Stannis* quem o matou.

O jovem cavaleiro do arco-íris fitou aquela louca com olhos claros e assustados.

- Stannis? Como?

- Não sei. **Feitiçaria, alguma magia negra, havia uma sombra, uma sombra** - até para si mesma a voz soava descontrolada e enlouquecida, mas as palavras jorravam descontroladas enquanto as lâminas continuavam retinindo atrás dela. [...] (Martin, 2011b, p. 322, grifo da autora)

Davos Seaworth é o único que, originalmente, sabe sobre a sombra, parida por Melisandre em um parto assistido por ele, que viu que ela tinha a forma de um homem que ele conhecia.

Melisandre tinha jogado o capuz para trás e saía de dentro da sufocante veste. Por baixo estava nua, e enormemente grávida. Seios inchados pendiam pesadamente sobre o peito, e a barriga projetava-se como se estivesse prestes a estourar.

- *Que os deuses nos protejam* - Davos sussurrou, e ouviu a gargalhada que ela soltou em

resposta, profunda e gutural. Os olhos eram carvões quentes, e o suor que manchava sua pele parecia cintilar com uma luz própria. Melisandre *brilhava*, Ofegando, a mulher agachou e abriu as pernas. Sangue escorreu por suas coxas, negro como tinta. Seu grito podia ter sido de agonia, de êxtase ou de ambas as coisas. E Davos viu o topo da cabeça da criança abrindo caminho para fora dela. **Dois braços libertaram-se, agarrando-se, com dedos negros que se enrolavam em volta das coxas retesadas de Melisandre, empurrando, até que a sombra deslizou por completo para o mundo e se ergueu, mais alta do que Davos, tão alta como o túnel, pairando por cima do barco.** Teve apenas um instante para olhar para ela antes que desaparecesse, contorcendo-se por entre as barras da porta levadiça e correndo pela superfície da água, mas esse instante foi mais do que o suficiente.

Ele conhecia aquela sombra. E conhecia o homem que a lançava. (Martin, 2011b, p. 401-402, grifo da autora)

Ainda dentro de um contexto religioso e comparativo, pode-se trazer o questionamento acerca de R'hllor em paralelo com a imagem cristã de Lúcifer – aquele que é o Filho da Manhã e Portador da Luz (Pinho, 2022).

O motivo da queda de Lúcifer do céu, como estrela da manhã lançada com o desejo de erguer-se acima das estrelas de Deus, é relevante. Segundo Jones (2005), sua queda foi resultado da recusa em aceitar o princípio da luz dentro de si e da busca pelo fogo orientador da luz. A criação temporal surgiu no momento da queda de Lúcifer. Adão, que representava a harmonia ideal dos quatro elementos — fogo e luz, masculino e feminino — estava em seu ápice.

Entendendo-se a complexidade de Lúcifer no Cristianismo, é possível fazer a analogia entre o Senhor da Luz e o mesmo, posto que incorpora tanto o motivo da luz quanto o da escuridão após sua queda, quando passa a ser conhecido como Satanás. Sendo assim, Pinho (2022, p. 61) diz que

Os cristãos interpretam o diabo (o antigo Lúcifer) como a personificação do mal, o que espalha mentiras e incentiva a maldade, assim como uma metáfora para o mal humano. Assim como o diabo no cristianismo, muitas vezes chamado de “mentiroso e pai da mentira”, R'hllor pode ter enganado seus crentes.

Desta maneira, pode-se perceber a distribuição religiosa, bem como a inspiração de George Martin para a organização de seus mundos – Westeros e Essos – bem como essas interagem durante toda a narrativa da saga em torno do Trono de Ferro. A partir de então, após essa explanação necessária para o entendimento religioso, far-se-á uma discussão acerca do papel da mulher e da magia na narrativa de Martin, considerando-se o paralelo a ser feito com as sagas islandesas, cujos textos serviram de inspiração para a elaboração pagã das personagens mágicas e feiticeiras da obra.

Apesar de mencionar todas as mulheres e seus feitos, o presente trabalho terá como foco a representação mágica da personagem Melisandre de Asshai, bem como essa magia e feitiçaria exerce poder decisivo nas tomadas de decisão político-religiosas de Westeros durante a Guerra dos Tronos.

CAPÍTULO IV – A MULHER E A MAGIA EM AS *CRÔNICAS DO GELO E FOGO*

Após uma apresentação do contexto religioso da obra martiniana, o presente capítulo tem como intuito apresentar e discutir as mulheres feiticeiras/profetisas/sacerdotisas na narrativa fantástica.

O universo de *As Crônicas de Gelo e Fogo* é povoado por figuras femininas que exercem poderes místicos, rituais ou proféticos, frequentemente em tensão com estruturas políticas e sociais. Tais personagens dialogam com modelos literários oriundos da tradição nórdica, como as *völvas* e *seiðkonur* (Larrington, 2018; Mitchell, 2011), e com a construção moderna da bruxa como figura liminar e dissidente (Creed, 1993).

Para este tópico, antes de debater essencialmente às personagens, faz-se necessário analisar esse feminino mágico sob a óptica de quatro eixos importantes: a presença simbólica dessas personagens no mundo de Martin; a associação dos seus saberes e corpos femininos na narrativa; a sua construção enquanto alteridade ameaçadora e, por fim, uma potência enquanto linguagem de resistência no “jogo dos tronos”.

De modo a solidificar essa discussão, primeiramente, relatar-se-á a estrutura escolhida para tal e ressaltar-se-á que, apesar da presença de outras mulheres feiticeiras ou que se utilizam de tal maneira de elementos mágicos, o foco dessa tese será sobre a personagem Melisandre de Asshai, a Feiticeira Vermelha de R'hllor, a qual é o contraponto essencial entre a Fé dos Sete, vigente em Westeros, e a nova Fé, a qual é portadora do conhecimento.

Em um primeiro momento, discutir-se-á o feminino mágico e o poder simbólico existente, pautando-se em autores voltados ao mundo nórdico e aos estudos das obras de Martin, os quais são o foco deste trabalho e, na sequência, apresentar-se-ão as feiticeiras da obra, tendo como foco principal a Melisandre de Asshai, e sua relação e desenvolvimento comparado com as magias praticadas pelo, então, paganismo. Para isso, ter-se-á como paralelo comparativo os textos das sagas islandesas, de modo a demonstrar a influência desses textos na criação das personagens mágicas dos romances.

Em um segundo momento, far-se-á um paralelo das personagens mágicas da série – tanto feiticeiras como mulheres sob efeito de magia – com enfoque na personagem de Melisandre de Asshai, em contraste com as feiticeiras e as magias existentes nos textos da tradição nórdica, mais especificamente, nas sagas islandesas.

4.1 O feminino mágico e o poder simbólico

Ao se discutir a magia em *As Crônicas do Gelo e Fogo* de modo comparado com o mundo nórdico, é mister recorrer aos estudos de Carolyne Larrington em *Winter is Coming: o mundo medieval em Game of Thrones*, cuja obra aponta aspectos de inspiração histórico-religiosos na narrativa de George Martin, que, segundo a autora, baseia-se na história medieval europeia do século XV.

O mundo de George R. R. Martin baseia-se fundamentalmente na história medieval europeia (as revoltas civis inglesas do século XV, conhecidas como Guerra das Rosas, com frequência são citadas como grandes inspirações), mas também faz uso dos costumes e culturas guerreiras mais antigas (os celtas, os anglo-saxões e **vikings**), da história dos mongóis [...] e do folclore e crenças amplamente difundidos na Europa medieval. Das culturas da Alta Idade Média europeia, Martin recolhe e adapta conceitos essenciais como os da Igreja Católica e da cavalaria [...] e algumas sociedades nativo-americanas, surgem os *dothraki*³⁸ (Larrington, 2018, p. 22, grifo da autora).

Partindo desse trecho – e especificamente do grifo – percebe-se que o autor contemporâneo vislumbrou, na elaboração das suas personagens femininas ligadas à magia, uma associação com a realidade pagã medieval. O universo de Westeros é permeado por concepções mágicas de inspiração nórdica, em que o poder feminino – seja ele oracular, sexual ou necromântico – é geralmente tratado com temor ou ambivalência (Larrington, 2018).

³⁸ Os *Dothraki* são um povo de uma cultura de guerreiros nômades em Essos, com uma história conhecida de mais 400 anos, aparentemente pouco antes Aegon I Targaryen desembarcar em Westeros. Eles vieram do oriente, expulsando os camponeses de seus casebres e nobres de suas propriedades, até que sobrassem apenas grama e ruínas desde a Floresta de Qohor até a cabeceira do Selhoru. Os *Dothraki* são pessoas grandes, possuem o cabelo preto, a pele em tons de cobre e olhos amendoados escuros. Eles possuem uma única cidade permanente (Vaes Dothrak). Os antepassados do *Dothraki* vieram das terras além das Montanhas dos Ossos no Mais a Leste, deixando para trás os ossos que deram nome as Montanhas dos Ossos. Há mil anos, para fazer uma casa, eles cavavam um buraco no chão e o cobriam com um teto de grama tecida. Há quatrocentos anos atrás ou mais, provavelmente durante o tempo da Perdição de Valíria, os *Dothraki* cavalgaram para as Cidades Livres do leste, saqueando e queimando cada cidade e vilarejo em seu caminho, incluindo o Reino de Sarnor, as cidades de Qaathi no Deserto Vermelho, e as cidades dos Ibbeneses no Reino de Ifequevron. Khal Temmo e seu *khalasar* de pelo menos 50.000 homens foram derrotados pelos Imaculados na Batalha de Qohor. Durante o Século de Sangue depois da Perdição, os *Dothraki* expulsaram os camponeses de seus barracos e os nobres de suas propriedades, até que sobraram apenas a relva e as ruínas da floresta de Qohor até os limites de Selhoru. Cidades e regiões em ruínas cercam as vastas planícies do Mar *Dothraki*, incluindo o Reino de Sarnor, o Reino de Ifequevron, o alto de Skahazadhan, e o Deserto Vermelho. O caminho dos deuses em Vaes Dothrak possui monumentos dos povos que os *Dothraki* conquistaram. Os *Dothraki* dependem muito de seus cavalos, pois esses animais são uma parte intrínseca de sua sociedade nômade. Eles os usam para alimentação, transporte, para roupas e como fonte de materiais para artesanato, e sua divindade é o Grande Ganhão, espelhando a importância dos cavalos na cultura *Dothraki*.

Jenny Jochens, em *Old Norse Images of Women*, discute o papel da mulher na sociedade nórdica e inicia a partir da afirmação de que as mulheres guerreiras no mundo germânico-nórdico eram poucas e excepcionais, tendo suas imagens poéticas associadas ao imaginário masculino, sendo produtos dessa imaginação, frutos de uma tradição mitológico-literária baseada nas valquírias, ao contrário do que acontecia com as feiticeiras e profetisas, cujo papel social era concretamente importante. Segundo a autora,

Em outras palavras, embora imagens de guerreiras e mulheres sábias fossem onipresentes no mito, foram principalmente estas últimas que possuíam uma realidade social perceptível. Sobreviveu evidência no continente europeu que sugere que mulheres germânicas — como a *völva* mitológica da *Völuspá* — atuavam como videntes que apenas previam o futuro, enquanto suas irmãs nórdicas também atuavam como feiticeiras ativas, que tentavam manipular o futuro conforme seus próprios desejos ou os de seus clientes. Os rituais necessários envolviam *seiðr*, uma forma de magia desconhecida por Tácito, mas — como se recorda — especialidade das deusas no mundo mitológico. No contexto germânico-nórdico completo, tanto a adivinhação quanto a magia podem, portanto, ter sido originalmente monopólios femininos, embora, como mostrarei, os homens eventualmente tenham obtido acesso a essa última função (Jochens, 1996, p. 113).

Fontes históricas revelam informações precisas sobre mulheres que atuaram em papéis distintamente proféticos. A narrativa de Estrabão acerca das sacerdotisas germânicas, de como as mesmas conseguiam prever a vitória em batalhas através da leitura do sangue retirado da esgorja de prisioneiros de guerra colocavam as mulheres em um lugar de destaque, em que se dizia haver algo de profético e sagrado nas leituras realizadas por essas mulheres, de modo que os homens não rejeitavam tampouco desprezavam suas previsões.

Deste ponto, pode-se fazer um contraponto entre o mundo do Oriente Próximo e da Grécia no concernente ao papel da magia: enquanto nesses mundos, a magia necessitava da interpretação de um sacerdote masculino, no mundo germânico, estas ocorriam sob um olhar feminino de maneira intuitiva e espontânea (Jochens, 1996).

Daí, pode-se afirmar que a magia estava interligada fortemente a uma questão de gênero, sendo dividida entre adivinhação passiva e feitiçaria ativa. De acordo com Jochens (1996), nas fontes nórdicas antigas, a primeira função era reservada a figuras femininas, tanto míticas quanto humanas, enquanto a segunda era compartilhada entre mulheres e homens mortais.

Entretanto, salienta-se que, os magos desfrutavam de muito mais prestígio e que, mesmo coexistindo na mesma cultura, as mulheres não recebem o mesmo

reconhecimento. Stephen Mitchell, em *Witchcraft and Magic in Nordic Middle Ages*, chama a atenção para o fato de que os estudiosos escandinavos foram os primeiros a se questionarem o porquê da perseguição apenas às mulheres durante a Idade Média, afirmando que as videntes e feiticeiras da literatura islandesa são como reflexos de uma realidade social, na qual houve um deslocamento gradual, sob o cristianismo, das praticantes mulheres para os homens: “As mulheres foram as originais e continuaram sendo as mais poderosas mágicas, enquanto os homens só tiveram acesso mais tarde e nunca alcançaram paridade com as mulheres, nem em número nem em poder” (p. 177).

As fontes literárias nórdicas relatam que essa tradição originalmente colocava somente mulheres nos papéis de adivinhas e todo o escopo do saber fora dominado por mulheres, sendo inicialmente realizada pelas *völvas* e, com o passar do tempo, essa atividade profética foi também realizada por *spákonas* (profetisas) ou *spámaðr* (profetas), respectivamente.

De acordo com Jochens (1996, p. 120),

Os adjetivos mais usados para descrever um mago ou maga são *ffolkunnigr* e *margkunnigr* (ambos significando literalmente “muito sábio/conhecedor”). Em ambos os casos, o primeiro elemento funciona como intensificador de *kunnigr* (conhecedor). O significado original dessa palavra era o amplo espectro de **sabedoria ou erudição** (grifo da autora).

A palavra já era existente nos manuscritos mais antigos do nórdico antigo, o que significava que o termo era anterior ao cristianismo, denotando a presença masculina, bem como o seu respeito na sociedade pagã. O termo *ffolkunnigr* era utilizado para designar adivinhação passiva, mas era muito mais usado de forma consistente para designar magia ativa ou feitiçaria. Embora a ligação com o *seiðr* — uma especialidade feminina no mundo divino — possa indicar que todas as atividades mágicas originalmente foram reservadas às mulheres.

A magia feminina está associada fortemente às imagens da *völva*, *seiðkona* e *spákona*, cada qual dentro da sua nuance específica: enquanto a *völva* tem uma função mais ritualística e profética, a *seiðkona* é associada a práticas mágicas que muitas vezes envolvem manipulação ou dominação, frequentemente vistas como suspeitas ou perigosas. Além disso, as feiticeiras ocupavam papéis ambíguos na sociedade: eram constantemente procuradas por líderes e reis, devido às suas capacidades adivinhatórias e premonitórias, mas, ao mesmo tempo, representavam o estrangeiro, o feminino transgressor e o pagão.

Conforme dito anteriormente, Mitchell (2011) argumenta que práticas mágicas não eram neutras em termos de gênero: homens e mulheres podiam realizar magia, mas o modo como essa prática era percebida e julgada variava enormemente conforme o gênero do praticante, podendo, no caso dos homens, ser considerada vergonhosa, posto que, no caso do seiðr, àqueles que o realizassem podiam ser acusados de *ergi*³⁹, que era um termo pejorativo ligado à passividade, feminilidade, devassidão sexual e queda das normas masculinas.

Ao se analisar as sagas e seus mais diversos atos sobrenaturais, pode-se dizer que a magia era exercida em áreas de interesse próprio dos homens, conforme quadro 09

Quadro 09: Feitiçaria nórdica

<i>Magia doméstica</i>	<i>Magia marcial</i>
<p><u>Adivinhatória</u> Métodos oníricos Rituais adivinhatórios Viagens xamânicas Comunicações/mediações com os mortos/deuses</p>	<p><u>Defensiva</u> Prover invulnerabilidade na batalha Consertar armamentos e armaduras</p>
<p><u>Amorosa</u> Poções e/ou runas</p>	<p><u>Ofensiva</u> Instalar o caos e confusão no inimigo Retardar o movimento do inimigo Matar pessoas Matar feiticeiros inimigos</p>
<p><u>Preventiva/curativa</u> Conceder boa sorte e tirar a má sorte Manipular o clima Medicina mágica: ervas e poder <i>Magia rúnica</i>: protetora, propiciatória, conjurativa.</p>	
<p><u>Ofensiva</u> Atrair animais ou pessoas Causar pequenos danos para pessoas, animais ou propriedades (“mau-olhado, “mal de língua”)</p>	

Fonte: Langer (2005)

³⁹ O termo *ergi* pode ser traduzido como “homossexualidade” (Raudvere, 2002, p. 118), embora devamos evitar ao máximo, tendo essa tradução em mãos, cair no perigo do anacronismo. *Ergi* também era uma palavra usada para se referir as mulheres, embora, nesse caso, não significasse homossexualidade, mas hiperatividade sexual, uma espécie de “ninfomania”. (Strom, 1974, p. 4).

Normalmente, as mulheres que realizavam essas magias estavam à margem da sociedade, sendo, normalmente, viúvas, estrangeiras, ou mulheres idosas, e podiam exercer autoridade mágica com relativa legitimidade social. As *völur*, por exemplo, eram respeitadas como profetisas e praticantes de rituais. Contudo, havia um limite tênue entre autoridade espiritual e suspeita de bruxaria, especialmente com o advento de normas cristãs.

No quadro 10, é possível perceber a origem das mulheres praticantes do seiðr, bem como a finalidade e os usos e funções dessa magia

Quadro 10: Características do seiðr

<i>Magia doméstica</i>	<i>Magia marcial</i>
Origem dos praticantes	<u>Estrangeiras:</u> Finlândia/Lapônia; Ilhas Britânicas <u>Mulheres na Escandinávia:</u> As que viviam à margem da sociedade: andarilhas, pobres, abandonadas. Rainhas e classe aristocrática.
Finalidade da prática	<u>Benéfica:</u> atender a crises ou necessidades da comunidade, contato com o mundo espiritual e dos mortos, defesa contra agressões mágicas ou físicas. <u>Maléfica:</u> controle da mente, assassinato, “magia negra” / feitiçaria
Recepção da prática pela sociedade nórdica	<u>Positiva:</u> o xamanismo feminino sendo utilizado para sanar crises ambientais e sociais <u>Negativa:</u> mulheres e, principalmente, homens praticando o seiðr eram mortos pela sociedade, geralmente queimados.
Funções e usos do seiðr	<ul style="list-style-type: none"> • Adivinhação e clarividência • Descoberta de coisas perdidas e segredos do espírito • Cura de doenças • Pra trazer boa sorte • Controle do tempo • Manipulação de doenças • Maldição de um indivíduo ou de um empreendimento • Insultar, mutilar e ofender • Para rixas locais ou combates

Fonte: Langer (2005)

Apesar da marginalização dos praticantes masculinos de *seiðr*, Mitchell observa que certos homens — especialmente reis ou figuras mitológicas como Óðinn — eram

apresentados como detentores legítimos de saber mágico. Isso revelava uma tensão: o poder mágico masculino era aceitável se estivesse vinculado ao poder político ou divino, mas era estigmatizado se associado à feminilidade ou à passividade sexual.

Isso reforça a visão de que essas mulheres feiticeiras são vilãs ou maléficas, uma construção, obviamente, advinda do Cristianismo, mas não só desse processo; acreditava-se na possibilidade associativa entre a magia menos feminizada do que a profecia e esse lugar mais masculinizado ocupado pelas feiticeiras.

Com o advento da cristianização, a natureza sexual dos crimes associados à magia, bem como leis e expressões legais, sugerem uma prática majoritariamente feminina. À medida que as tribos e os povos se tornavam cristãos, a magia foi cada vez mais associada ao paganismo, e assim, exposta a ataques severos por parte dos eclesiásticos.

4.2 Associação histórica entre mulheres e magia

A crença de que era possível que uma pessoa pudesse causar dano físico ou quaisquer outros a partir da mera enunciação de palavras hostis vem de uma longa pré-história (Thomas, 1991).

Entendendo-se, conforme explicado anteriormente, que as mulheres associadas ao contexto da magia eram normalmente estrangeiras – boa parte delas idosas, viúvas e solitárias – essas foram perseguidas durante o período da caça às bruxas devido ao conhecimento tido como pagão as quais detinham. Esses saberes estavam muitas vezes associados ao uso de ervas para partos e cura.

Barbara Ehrenreich e Deirdre English, na obra *Witches, Midwives, and Nurses: A History of Women Healers*, oferecem uma análise crítica acerca da história das mulheres curandeiras, trazendo o contexto histórico de perseguição, marginalização e exclusão desse grupo dentro da medicina.

Esse grupo de mulheres – curandeiras e parteiras, geralmente – eram responsáveis pelo atendimento de pessoas pobres. Faz-se interessante considerar e analisar, sob essa óptica, que o movimento de perseguição das bruxas não foi apenas religioso ou moral, mas também de repressão a um conhecimento “médico”, pois agia como forma de excluir as mulheres dessa autoridade de detentoras de um conhecimento “científico”, guardando as devidas proporções, dentro da sociedade. Faz-se necessário um adendo aqui: embora essas mulheres que eram curandeiras e parteiras, geralmente, fossem perseguidas, isso, por si só, não é suficiente para explicar a perseguição às mulheres; haviam outros fatores

que, historicamente, são passíveis de destaque, mas que, para efeitos dessa tese, não se fazem necessários aqui.

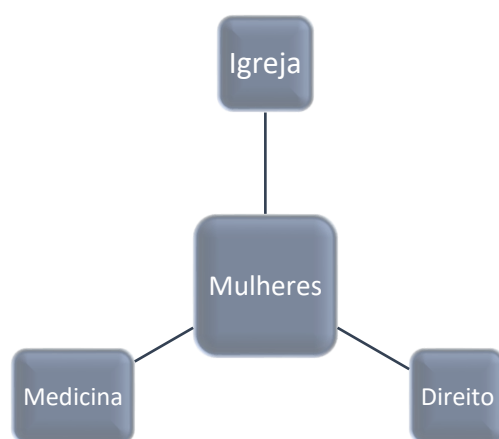
Segundo Szasz (1971),

"... Como a Igreja Medieval, com o apoio de reis, príncipes e autoridades seculares, controlava a educação e a prática médica, a Inquisição [as caças às bruxas] constitui, entre outras coisas, um exemplo precoce do 'profissional' repudiando as habilidades e interferindo nos direitos do 'não profissional' de atender aos pobres."

A outra face da repressão às bruxas enquanto curandeiras foi a criação de uma nova profissão médica masculina, sob a proteção e o patrocínio das classes dominantes. Essa nova profissão médica europeia desempenhou um papel importante nas caças às bruxas, apoiando os perseguidores das bruxas com argumentos “médicos”. (Ehrenreich e English, 2010).

Criou-se, nesse período, um medo, o qual servia como ferramenta de controle social e exclusão das mulheres do saber e do poder, cancelado pela “tríade do medo”, complementares entre si, tal qual expressado na figura 13.

Figura 13: A tríade do medo na Idade Média



Fonte: baseado em Delumeau (2009)

A mulher, nesse período, teólogos e médicos, apoiados uns aos outros para desvalorizar a mulher, forneciam conjuntamente seus argumentos complementares e peremptórios aos juristas – que representavam a terceira grande autoridade da época

(Delumeau, 2009). Desta forma, vistas como o “segundo sexo” e tendo a filologia do seu nome – mulher (mvlier⁴⁰, na Idade Média) – retratada como a origem do caos.

No concernente à condição de gênero no mundo nórdico, existia uma divisão tripartite do papel da mulher, de acordo com Jochens (1991, p. 306),

Para esse propósito, é conveniente impor uma divisão tripartite aos atos sobrenaturais e mágicos, de acordo com o papel do praticante, cuja função variava desde previsões passivas até a intervenção ativa em eventos futuros específicos. Em uma extremidade do espectro estão as pessoas que previam o futuro com facilidade e espontaneidade, graças a habilidades inatas, sem recorrer à magia. Na outra extremidade estão os feiticeiros, que, por meio de magia instrumental, eram capazes de manipular o futuro conforme os próprios desejos ou os de seus consulentes. No meio, encontram-se os praticantes que, utilizando rituais mágicos, eram capazes de extrair informações sobre o futuro, mas não conseguiam alterar o curso dos acontecimentos.

De acordo com a autora supracitada, nas tradições desses povos, as mulheres parecem ter dominado ou, até mesmo, monopolizado as atividades as atividades referentes ao primeiro grupo, o que se pode perceber em textos como a Edda Poética, em que mulheres mortais e figuras mitológicas preveem o futuro sem o uso da magia.

A habilidade premonitória através do uso da magia era conhecida nas fontes nórdicas. Esta atividade era reservada às vǫlvas, que se utilizavam do *seiðr*. O pouco que sabemos sobre a performance sugere que originalmente ela havia sido uma função das deusas, voltada para a comunidade. Não exclusivamente feminina, mas normalmente associada a mulheres. Tornou-se, de fato, uma forma de poder estreitamente ligada ao feminino (Mitchell, 2011).

No concernente à representação das mulheres feiticeiras, bem como a magia no mundo nórdico, estas diferem das outras fontes de uma maneira muito importante — é somente nelas que ocasionalmente se encontram representações positivas desses fenômenos, especialmente quando podem ser usados em benefício do herói (Mitchell, 2011) Assim, por exemplo, na *Bósa saga ok Herraud̥s* (1954) (Saga de Bósi e Herraud̥r), é através da magia que a bruxa Busla consegue garantir a libertação da prisão de seu filho adotivo e herói da saga, Bósi. A atitude em relação à magia e à feitiçaria em *Bósa saga ok Herraud̥s*, no entanto, está longe de ser uniforme: quando Busla entoa seu

⁴⁰ Jean Delumeau, em *A História do Medo no Ocidente* (2009, p. 490), diz: “Advertindo contra a “mulher dissoluta”, afirma que ela “arrasta atrás de si” toda espécie de infortúnios expressos pelas seis letras da palavra: “M: a mulher má é o mal dos males; “V”: a vaidade das vaidades; L: a luxúria das luxúrias; I: a ira das iras; E [alusão às Erínias]: a fúria das fúrias; R: a ruína dos reinos”

encantamento, o autor faz questão de deixar clara sua desaprovação. E em um momento anterior da saga, ele escreve:

“Havia uma velha chamada Busla, que fora concubina de Thvari e criara seus filhos para ele. Busla era altamente habilidosa em magia. Ela achou Smid mais receptivo do que seus irmãos e lhe ensinou muito. Ela se ofereceu para instruir Bósi em magia também, mas ele disse que **não queria que fosse escrito em sua saga que ele havia conseguido algo por artimanha em vez de confiar em sua própria virilidade.**” (tradução e grifo da autora).

Essa questão associada ao gênero pode ser visualizada em outros momentos da narrativa. O seiðr era visto como algo feminino demais para os homens – Bósi prefere confiar em sua *karlmenska* (‘masculinidade, valor’) em vez de usar magia (*taufr*, *galdr*) e artimanha (*sleita*)⁴¹.

Em outras palavras, a bruxaria e a magia tinham muito a ver com como a “masculinidade” e a “feminilidade” eram construídas no pensamento nórdico da Baixa Idade Média. Essa visão nativa foi ainda reforçada ao longo do tempo pela feminização pan-europeia da bruxaria, a qual sustentava que apenas os fracos de mente e de fé seriam enganados pelo diabo — traços há muito associados, segundo a sociedade letrada, às mulheres.

Na Escandinávia medieval, os crimes associados à bruxaria possuíam caráter de gênero: de um lado, as mulheres acusadas eram condenadas sob o viés da sexualidade, enquanto os homens eram tipicamente acusados de heresia ou crimes semelhantes, embora “em teoria, a bruxaria fosse algo praticado por homens e mulheres” (Mitchell, 2011, p. 199-200). Esse olhar se faz necessário para uma compreensão mais aprofundada sobre como o sistema de crença nórdico era nesse período.

Contudo, a complexidade entre gênero e bruxaria/feitiçaria nórdica na Baixa Idade Média vai muito além de uma regra simples, sendo algo extremamente complexo e apresentando uma infinidade de representações dessas personagens na literatura, na lei e nos documentos jurídicos. Sendo assim, indubitavelmente, essa relação vai muito além de uma simples questão de poder, de teologia e de atitudes e crenças do período pré-cristão, embora todas essas façam parte dessa miríade.

4.3 A construção do feminino mágico como alteridade e ameaça

⁴¹ Cf. Mitchell (2011).

A figura feminina associada à magia é frequentemente vista como uma metáfora da alteridade e ameaça da supremacia masculina. Barbara Creed, na sua obra *The Monstrous-Feminine*⁴², analisa a figura da mulher-monstro, em uma representação do corpo feminino como algo abjeto e ameaçador, pois o monstruoso representa a fronteira entre o humano e o não-humano, sendo a fascinação e o medo masculinos incessantemente reconfigurados nas narrativas literárias.

Julia Kristeva, em seu livro *Powers of Horror: An Essay on Abjection*, discute a questão do corpo abjeto, o que se pode transferir ao corpo e existência do feminino mágico – feiticeiras, bruxas e profetisas – de modo a representar este corpo feminino como algo impuro, liminar e altamente perigoso, pois este se funda naquilo que perturba a ordem e ameaça as fronteiras do eu e da cultura, o que é corroborado por Jean Delumeau em *A História do Medo no Ocidente*, quando o autor nos remete ao fascínio e, ao mesmo tempo, repulsa existente pela figura feminina e seus elementos biológicos: sangue, leite materno e fluidos corporais.

A mulher permanece para o homem um constante enigma: ele não sabe o que ela quer – constatação feita especialmente por Freud. [...]

Mistério da maternidade, porém mais amplamente ainda mistério da fisiologia feminina ligada às lunações. **Atraído pela mulher, o outro sexo é do mesmo modo repelido pelo fluxo menstrual, pelos odores, pelas secreções de sua parceira, pelo líquido amniótico, pelas expulsões do parto. [...] A mulher que tinha suas regras era tida como perigosa e impura.** Corria o risco de ser portadora de toda a espécie de males. Então, era preciso afastá-la. Essa impureza nociva era estendida à própria parturiente, de modo que ela precisava ser, após o nascimento, reconciliada com a sociedade por meio de um rito purificador. (Delumeau, 2021, p. 464, grifo da autora)

Sob o olhar do mundo nórdico, faz-se interessante examinar a presença de figuras femininas míticas que extrapolam a estrutura hierárquica masculina. John Lindow, em sua obra intitulada *Norse Mythology: A Guide to the Gods, Heroes, Rituals, and Beliefs*

⁴² Ver CREED, Barbara. **The Monstrous-Feminine: Feminism, Film, Psychoanalysis**. 2. ed. London; New York: Routledge, 2022.

apresenta uma série de deidades do panteão nórdico, tais como nornas⁴³, jotnaras⁴⁴, deusas, valquírias⁴⁵ e vølvas, as quais são ambíguas: ora divinas, ora destrutivas. Por exemplo, na *Grottasöng* – texto presente na Edda de Snorri Sturluson, no *Skáldskaparmál* – quando as escravas compradas por Fródi para moer ouro no moinho mágico da Dinamarca, as duas gigantas Fenja e Menja, decidem, além de fazer o que lhes foi ordenado, burilar também um exército contra o próprio Fródi, liderado por Mýsingr, que o mata, levando as escravas consigo e sem também lhes dar descanso – motivo pelo qual elas se revoltaram contra Fródi, após um período inicial de paz e prosperidade tecido por elas mesmas.

⁴³ Divindades femininas que presidem ao destino (Régis Boyer); espíritos femininos coletivos (John Lindow); mulheres do destino na mitologia escandinava (Rudolf Simek). A poesia éddica relaciona as nornas com uma ideia de julgamento (dómr) ou veredito (kviðr), em situações de nascimento ou morte, conectadas ao verbo SKÖP (destino). As nornas são citadas e descritas em numerosas fontes literárias medievais: *Fáfnismál* 11–13, 44; *Reginsmál* 2; *Gylfaginning* 14–15; *Völuspá* 20; *Sigrdrífumál* 17; *Hamdismál* 29–30; *Hlödskviða* 34; *Helgakviða Hundingsbana* In Fyrri 2–3; *Helgakviða Hundingsbana Önnor* 26; *Ynglingatal* 24; *Vafþrúðnismál* 49; *Sigurðarkviða* In Skamma 7; *Guðrúnarkviða Önnor* 39; *Guðrúnarhvöt* 13; *Hervarar Saga* 32; *Hávamál* 111; *Grógald* 7; *Sigurdarsdrápa* 4; *Buslubæn* 8; *Norna-Gests Þáttur* 10. Snorri descreveu objetivamente as atividades das nornas: elas teriam vindo de Jotunheim, encerrando a idade de ouro dos deuses. Elas possuíam um salão na base da árvore Yggdrasill e comandavam a vida dos homens – Urd, Verdandi e Skuld; mas também existiriam as nornas más para cada criança que nasce. Algumas seriam da família dos deuses, outras dos elfos e dos anões. O destino promissor ou fatalista, a fama ou a pobreza, tudo seria definido pelas nornas boas ou más (*Gylfaginning* 15). Urd e Verdandi são duas formas do verbo VERDA (devir), com o sentido de passado e presente. A norna Urd é associada, praticamente em todas as fontes, com o conceito de Urðar Brunnr, o poço de Urd. (Fonte: LANGER, Johnni. **Dicionário de mitologia nórdica: símbolos, mitos e ritos**. Hedra, 2015, p. 331-332).

⁴⁴ Os gigantes possuem um importante papel na mitologia nórdica, especialmente relacionados à criação e presentes em grande parte das narrativas míticas. De modo geral, as fontes literárias e mitológicas representam os gigantes como criaturas sobrenaturais conectadas à natureza e ao universo. Seja como expressão da origem cósmica ou das manifestações naturais ou interferindo na genealogia de várias divindades, os gigantes podem encarnar valores positivos ou caóticos tanto para os homens quanto aos deuses. Com a crescente influência cristã na conservação das fontes literárias, os gigantes passaram a ter no imaginário, de uma inicial sabedoria e temeridade, para uma transformação em seres grotescos e perigosos do folclore. Neste sentido, também concorda o mitólogo alemão Rudolf Simek, que percebe no termo *Jötunn* a palavra original para gigantes, mas sem conotações especiais (como EOTEN, no anglo saxão). Na transição do paganismo para o cristianismo, o termo ÞURS ganha relevância, especialmente conectado à runa de mesmo nome, aplicada à magia negativa (*SKÍRNISMÁL* 36). Na Idade Média central, o termo *Tröll* passa a designar um tipo de mal, de gigante monstruoso, sendo a forma etimológica normalmente adotada pelo folclore. Mas nem sempre os gigantes e gigantas possuem tamanho superior ao humano nas fontes, porém algumas vezes isso é explícito, como o imenso Skrímir descrito em *Gylfaginning* 44. Para alguns acadêmicos, no entanto, o gigantismo nórdico surgiu tardiamente, a partir do século XIV, o que para nós é um grande exagero. De forma genérica, a literatura entre os séculos X e XIII descreve esses seres como sujos, cabeludos, feios e estúpidos. (Fonte: LANGER, Johnni. Gigantes. In LANGER, Johnni. **Dicionário de mitologia nórdica: símbolos, mitos e ritos**. Hedra, 2015, p. 204).

⁴⁵ O termo deriva-se do original nórdico *Valkyrja* (pl. *Valkyrjar*), que significa “Aquele que escolhe os mortos”. Entre suas diversas atribuições, essas guerreiras iam ao encontro dos combatentes que pereceram no campo de batalha para levá-los ao Valhalla e assim esperar pelo Ragnarök, o fim do mundo. Mas as valquírias também eram as mulheres que serviam estes mesmos homens, retratando uma subserviência de certo modo incoerente com seu status. (Fonte: LANGER, Johnni. Valquírias. In LANGER, Johnni. **Dicionário de mitologia nórdica: símbolos, mitos e ritos**. Hedra, 2015, p. 534).

Estrofe 8.

Tu não cuidaste bem dos teus interesses, Fródi,
Amigo eloquente dos homens, quando compraste escravas;
Escolheste com base em força e aparência,
Mas sobre a linhagem, nada perguntaste.

Estrofe 9.

Hrungnir era duro, e seu pai também,
Mas Thjazi era mais poderoso que ambos;
Idi e Aurnir, nossos parentes,

Irmãos dos gigantes das montanhas — deles viemos ao mundo.

(Sturluson, 1995, p. 108, grifo da autora)

O poema nos dá a sensação de que os gigantes ameaçam tanto os humanos quanto os deuses, mas que enquanto os deuses geralmente conseguem manter os gigantes sob controle, os humanos não conseguem. Os gigantes possuem grandes poderes, mas tentar controlá-los pode ser perigoso e destrutivo. Óðinn e os deuses podem conseguir objetos preciosos dos gigantes, mas os humanos devem ter muito cuidado com isso. (Lindow, 2002).

Paralelamente à obra de Martin, as feiticeiras e personagens mágicas da obra também se apresentam como ambíguas em suas realidades: ora sendo mulheres com poderes divinos e sobrenaturais, ora como sendo perigosas e destrutivas, o que causa fascínio e repulsa, como, por exemplo, em Davos Seaworth, o qual se sente atraído e repellido por Melisandre.

Os deuses nunca tinham significado muito para Davos, o contrabandista, embora, tal como a maioria dos homens, fizesse oferendas ao Guerreiro, antes da batalha, ao Ferreiro, quando lançava um navio ao mar, e à Mãe, sempre que sua mulher engravidava. Sentiu-se mal enquanto os via arder, e não apenas por causa da fumaça.

Meistre Cressen teria impedido isso. O que as fofocas diziam era que o velho desafiara o Senhor da Luz e tinha sido abatido pela sua falta de fé. Davos conhecia a verdade. Tinha visto o meistre derramar alguma coisa na taça de vinho. Veneno. O que mais poderia ser? Bebeu uma taça de morte para libertar Stannis de Melisandre, mas de alguma forma o deus dela a protegeu. Teria matado com prazer a mulher vermelha por aquilo, mas que chance teria onde um meistre da Cidadela falhara? Era apenas um contrabandista que tinha subido na vida, Davos da Baixada das Pulgas, o Cavaleiro das Cebolas. (Martin, 2011b, p. 100, grifo da autora).

Karen Bek-Pedersen (2011) faz uma análise acerca das nornas como entidades femininas que regulam o destino de todos os seres, operando fora do controle masculino. Isso as coloca em uma posição de alteridade e poder, tornando-as reverenciadas e temidas.

Além disso, compara-as com as *völur*, cuja acessibilidade é maior, diferentemente das *nornas*, que não são.

Segundo Bek-Pedersen (2011, p. 61)

O termo *nornir* aparece principalmente na poesia de batalha, nas lendas heroicas e em contextos mitológicos, enquanto o termo *völur* ocorre predominantemente em *fornaldarsögur*, *Íslendingasögur* e poemas mitológicos. Além disso, parece que as *völur* são concebidas principalmente como mulheres humanas realizando certos rituais; *nornir* nunca são humanas (isso só ocorre em fontes com terminologia claramente confusa). *Nornir* raramente aparecem em pessoa, mas é comum que *völur* o façam, e parece justo dizer que as *nornir* são geralmente concebidas como seres distantes e intangíveis, que realizam suas tarefas além do alcance humano, enquanto as *völur*, quando descritas como presentes fisicamente na sociedade humana, representam uma versão mais compreensível de um conhecimento igualmente sobrenatural. Ainda assim, *völur* sempre mantêm alguma qualidade outra. Dessa forma, *völur* e *nornir* podem, de fato, representar noções bastante semelhantes — talvez até a mesma noção — apenas em formatos diferentes ou em níveis diferentes.

As *völur* cumprem papéis semelhantes nos níveis divino e humano de percepção (Steinsland, 2005, p. 285); elas são consultadas por humanos nas sagas e também pelos deuses — ou pelo menos por Óðinn — em alguns poemas mitológicos, notadamente *Baldrs draumar* e *Völuspá*. Nas *Íslendingasögur*, elas são normalmente retratadas como mulheres humanas com habilidades especiais, de modo que não constituem uma categoria totalmente sobrenatural; a *völva*, no entanto, é sempre uma forasteira, não pertencendo ao grupo para o qual profetiza, o que lhe confere fortes conotações de alteridade (McKinnell, 2005, pp. 95–100).

Partindo disso, ao se analisar o papel da magia tanto nas sagas como nos textos contemporâneos, pode-se observar que a feiticeira ou a mulher mágica compartilha um lugar simbólico de ameaça, situando entre os limites do aceitável: entre a morte e a vida, entre o humano e o divino, entre o corpo e a palavra. Um bom exemplo disso na obra de Martin, para além das feiticeiras – cuja parte nesse capítulo será dedicada exclusivamente a elas – é a personagem de Catelyn Stark, que é morta durante o Casamento Vermelho, juntamente com Robb Stark, seu filho, e a esposa dele, Talisa, bem como outros diversos membros aliados aos nortenhos.

Morta há dias quando seu corpo é encontrado, é ressuscitada por Beric Dondarrion, o qual entrega sua própria vida através dos poderes do deus R'hllor, retornando uma figura fria, vingativa e muda, marcada pela decomposição corporal e pela morte prolongada e exposição à água, representando uma forma de justiça brutal contra

todos aqueles que traíram os Stark – especialmente os Frey e os Lannister. Sua aparição ocorre no epílogo do terceiro livro *A Tormenta das Espadas*, em que Merrett Frey a encontra.

— E por isso costurou a cabeça dele ao pescoço de Robb Stark depois que os dois estavam

mortos - disse o do manto amarelo.

— Foi o meu pai que fez isso. Tudo o que eu fiz foi beber. Não mataria um homem por beber. - Merrett lembrou-se então de uma coisa, uma coisa que podia ser a sua salvação. - **Dizem que Lorde Beric sempre concede um julgamento, que não mata nenhum homem a menos que algo seja provado contra ele. O Casamento Vermelho foi obra de meu pai, e de Ryman e de Lorde Bolton.** Lothar armou as tendas de maneira a caírem e pôs os besteiros na galeria com os músicos, Walder Bastardo liderou o ataque aos acampamentos... são eles que querem, não eu, eu só bebi um pouco de vinho... *vocês não têm testemunhas.*

— Pois acontece que aí se engana. - O cantor virou-se para a mulher encapuzada. - Senhora?

Os fora da lei afastaram-se quando ela avançou, sem dizer palavra. Quando abaixou o capuz, algo se apertou no peito de Merrett, e por um momento não conseguiu respirar. Não. Não, eu a vi morrer. Ela esteve morta durante um dia e uma noite antes de despirem-na e atirarem seu corpo no rio. Raymund abriu a garganta dela de orelha a orelha. Ela estava morta.

O manto e o colarinho escondiam o golpe que a lâmina do irmão tinha feito, mas seu rosto estava em estado pior ainda do que ele se lembrava. A carne tornara-se esponjosa na água e tomara a cor do leite coalhado. Metade dos cabelos tinha desaparecido, e o resto ficou tão branco e quebradiço como o de uma velha. Sob o couro cabeludo destruído, o rosto era feito de pele rasgada e sangue negro, nos locais em que a cortara com as próprias unhas. Mas os olhos eram aquilo que tinha de mais terrível. Os olhos viam-no, e o odiavam.

— Ela não fala - disse o homem grande do manto amarelo. - Vocês, malditos bastardos, cortaram a garganta dela fundo demais para isso. Mas ela lembrou-se. - Virou-se para a morta e disse: - O que diz, senhora? Ele participou?

Os olhos da Senhora Catelyn não o deixaram por um instante. Assentiu com a cabeça.

Merrett Frey abriu a boca para suplicar, mas o nó corredio afogou suas palavras. Seus pés deixaram o chão, enquanto a corda cortava profundamente a carne mole por baixo de seu queixo. Subiu, esperneando e torcendo-se, subiu, subiu, e subiu. (Martin, 2012a, p. 955-956, grifo da autora)

Nesse momento, tem-se lugar ao corpo abjeto, descrito como algo pior do que se lembrara. Barbara Creed (2022) diz que é relevante considerar as várias maneiras pelas quais teóricos e críticos abordaram a questão da mulher como monstro, adotando uma das seguintes abordagens: simplesmente discutiram a monstrosidade feminina como parte da monstrosidade masculina, quando afastada dessa realidade masculina. Nesse caso, Catelyn Stark é exatamente esse contraponto monstruoso e vingativo deslocado desse masculino, a qual lidera a Irmandade Sem Bandeiras.⁴⁶

⁴⁶ A Irmandade Sem Bandeiras, também conhecida como Cavaleiros do Monte Oco e Companhia Esquecida, é um grupo criminoso que inicialmente lutava pelos Lannister em nome do Rei Robert.

Nesse novo corpo – morto-vivo – Catelyn Stark é a imagem da mulher abjeta e fruto da magia, que, nesse caso, representa o horror, o caos e a dissolução a partir da busca por vingança, enfatizando a forma reverenciada e temida da personagem que se levanta dos mortos.

No concernente à alteridade dessas personagens, nos textos do mundo nórdico, essas profetisas eram comumente estrangeiras e relacionadas a povos tidos por muito habilidosos e versados em magia, e essa característica pode ser encontrada nas fontes *édnicas*, como os poemas *Baldurs draummar* 4 e *Grógaldur* 1, que reforçam o caráter de *outsider* dessas mulheres, cujos túmulos, que se encontram próximos, porém fora dos limites de uma das terras dos mortos, Niflhel, dando a elas esse aspecto do estrangeiro (Alves, 2025). Partindo disso e analisando a morte e ressurreição da Catelyn Stark anteriormente descrita – mesmo considerando que a personagem não era uma profetisa, mas, sim, alguém que se beneficiou de uma magia realizada por Thoros de Myr e Beric Dondarrion, os quais eram estrangeiros naquele território – Lady Stark não teve o seu funeral realizado seguindo as tradições de sua casa⁴⁷, o qual era realizado colocando-se o corpo dentro de um barco em um rio e o patriarca da casa atira flechas para incendiá-lo. Nesse contraponto, tem-se uma personagem mulher, cujo funeral não seguiu as tradições

Antigamente liderados pelo Senhor Relâmpago, Beric Dondarrion, e atualmente liderado pela Senhora Coração de Pedra, o grupo está localizado nas Terras Fluviais, e é formado pela maior parte por soldados e nobres que foram enviados pela antiga Mão do Rei, Eddard Stark, para matar levar Gregor Clegane à justiça. Depois que eles são emboscados e quase derrotados, o grupo continua a luta como um grupo de guerrilha. O seu número aumenta à medida que eles acolhem soldados derrotados de outras batalhas e refugiados da Guerra dos Cinco Reis. (Fonte: https://wiki.geloefogo.com/index.php/Irmandade_Sem_Bandeiras)

⁴⁷ Lady Catelyn Stark – originalmente, Catelyn Tully – era a filha mais velha da Senhora Minisa Whent com o Lorde Hoster Tully, Senhor Suserano das Terras Fluviais. Ela tinha dois irmãos mais velhos: Edmure e Lysa. Passou sua infância em Correrrio, onde desenvolveu uma profunda amizade com o protegido de seu pai, Petyr Baelish (conhecido na obra como “Mindinho”). Embora o amigo tenha se apaixonado por ela e pedido sua mão em casamento, Catelyn nunca correspondeu seus sentimentos, vendo-o apenas como um irmão mais jovem e nada mais. Quando ela tinha doze anos, foi anunciado que estava prometida a Brandon Stark, herdeiro de Winterfell, uma união que firmaria laços entre as duas grandes casas. Quando Brandon foi a Correrrio para se encontrar com Catelyn, o jovem Petyr o desafiou a um duelo pela mão dela. Brandon ganhou com facilidade, mas poupou a vida de Baelish atendendo a pedidos de Catelyn; Petyr foi banido de Correrrio e enviado para sua casa quando se recuperou o suficiente para viajar. Após a morte de Brandon, ele enviou uma carta a Catelyn, mas ela a queimou sem lê-la. O compromisso de Catelyn com Brandon foi interrompido abruptamente quando ele e seu pai foram mortos pelo Rei Louco, iniciando a Rebelião de Robert, liderada pelo irmão mais jovem de Brandon, Eddard Stark, e por Robert Baratheon. Durante a rebelião, a aliança entre os Stark e os Tully foi confirmada quando Eddard ocupou o lugar do irmão mais velho e se casou com Catelyn. Após a noite de núpcias, Eddard partiu para a guerra e Catelyn, grávida, esperou seu retorno, recebendo-o com seu herdeiro, Robb, quando ele voltou. Os dois partiram para criar o menino em Winterfell e, com o tempo, os dois criaram fortes vínculos de amor duradouro. Com o tempo, os dois tiveram mais filhos: Sansa, Arya, Bran e Rickon, mantendo-se como uma família unida e feliz. O único ponto de discórdia era Jon Snow, o filho bastardo de Eddard. Eddard insistia em criá-lo em Winterfell junto com os filhos legítimos, para o total desagrado de Catelyn.

de sua casa (seu corpo foi jogado no rio para apodrecer), em uma terra estrangeira, tal qual as narrativas nórdicas.

Ainda considerando o texto de Alves (2025), uma outra alteridade atribuída às völsur diz respeito à sua natureza de acordo com a mitologia e a cosmologia nórdicas. As sagas de cunho lendário tendem a atribuir origens não humanas a elas, embora de modo por vezes implícito. Em diversos momentos da obra de George Martin, são atribuídas à Melisandre de Asshai características que extrapolam o não-humano. Em sua primeira aparição na obra, no segundo livro, ela bebe veneno colocado em sua taça e não morre.

[...] A taça de Sor Davos estava na sua frente, ainda com tinto amargo pela metade. Encontrou uma dura lasca de cristal na manga, apertou-a bem entre o indicador e o polegar enquanto estendia a mão para a taça. *Movimentos suaves, hábeis, agora não posso me atrapalhar*, rezou, e os deuses mostraram-se bondosos. Num piscar de olhos, os dedos ficaram vazios. Havia anos que suas mãos não tinham estado tão firmes, nem com metade daquela leveza. Davos viu, mas mais ninguém, tinha certeza. De taça na mão, levantou-se.

- Talvez tenha sido um tolo. Senhora Melisandre, quer partilhar comigo uma taça de vinho? Uma taça em honra do seu deus, do seu Senhor da Luz? Uma taça para brindar ao poder dele?

A mulher vermelha o estudou.

- Se quiser...

[...]

Encontraram-se sob a mesa elevada, com os olhos de todos os homens sobre eles. **Mas Cressen só via a mulher. Seda vermelha, olhos vermelhos, o rubi vermelho no pescoço, lábios vermelhos encurvados num tênue sorriso quando colocou a mão sobre a dele, em torno da taça. A pele dela pareceu-lhe quente, febril.**

- Não é tarde demais para jogar o vinho fora, mestre.

- Não - murmurou roucamente. - Não.

- Como quiser.

Melisandre de Asshai tirou a taça de suas mãos e bebeu, longa e profundamente. Quando a devolveu, restava apenas meio gole de vinho no fundo.

- E agora você.

As mãos de Cressen tremiam, mas obrigou-se a ser forte. Um mestre da Cidadela não devia ter medo. Sentiu o vinho amargo na língua. Deixou a taça vazia cair dos seus dedos e se estilhaçar no chão.

- Ele *tem* poder aqui, senhor - disse a mulher. - E o fogo purifica - na sua garganta, o rubi cintilava, vermelho.

Cressen tentou responder, mas as palavras ficaram presas na garganta. Sua tosse transformou-se num terrível assobio agudo quando tentou inspirar. Dedos de ferro apertaram-se em torno do seu pescoço. Quando caiu de joelhos, ainda balançava a cabeça, negando-a, negando seu poder, sua magia, negando o seu deus. E os guizos tiniam nos chifres, cantando *toló, toló, toló*, enquanto a mulher vermelha o olhava com piedade, e as chamas das velas dançavam nos seus olhos tão... tão vermelhos. (Martin, 2011b, p. 23-24, grifo da autora).

Em um outro momento, ela parece completamente imune ao frio que faz na Muralha.

- **O vento está aumentando, senhora** - o sargento avisou Melisandre enquanto devolvia as armas de Jon. - **Deveria colocar uma capa mais quente.**
 - **Tenho minha fé para me aquecer.** — A mulher vermelha desceu a escada ao lado de Jon. - Sua Graça está gostando cada vez mais de você. (Martin, 2012c, p. 83, grifo da autora)

Considerando-se essas informações, tem-se um arcabouço analítico interessante para se entender a relação da magia em *As Crônicas do Gelo e Fogo* com as *vqlur*. Dentre outras coisas, essas diferentes cargas de significativa alteridade atreladas as *vqlur* talvez fossem um meio de explicar o inexplicável: a fonte de seu poder, sendo elas “altamente versadas nas artes mágicas, inclusive mais do que a grande maioria dos deuses” (Alves, 2025, p. 12).

4.4 A magia como forma de agência e resistência

A magia, especialmente quando ligada ao sexo feminino, não se reduz apenas à vilania e a marginalidade: ela pode representar formas alternativas de poder frente à dominação política, religiosa e epistemológica.

Em *As Crônicas do Gelo e Fogo*, a presença de personagens femininas ligadas diretamente à magia, como Melisandre de Asshai e Mirri Maz Duur, ou que a mobilizam em determinados contextos, como a Senhora Coração de Pedra (Catelyn Stark ressuscitada) e Daenerys Targaryen, mostram o uso desse artifício em momentos de exclusão e opressão. Desta maneira, pode-se interpretar o elemento mágico e sobrenatural como uma forma de resistência simbólica.

Em *The Death of Nature*, Carolyn Merchant discute acerca dos saberes tradicionais femininos e como estes foram destruídos com o avanço da ciência e de um mundo pautado em um conhecimento a partir do masculino. A autora parte do princípio de que “mulheres e natureza têm uma afiliação ancestral que persistiu ao longo da cultura, da linguagem e da história” (Merchant, 1993, p. xix) e que, durante um determinado período histórico, mais precisamente no início da idade moderna, essa imagem do elemento natural era a de um reino desordenado e caótico, que precisava ser subjugado e controlado, e essa representação de uma natureza incontrolável e caótica estava associada à figura feminina.

Antropólogos apontaram que a natureza e as mulheres são ambas percebidas como estando em um nível inferior ao da cultura, que tem sido associada simbólica e historicamente aos homens. Como as funções fisiológicas das mulheres — reprodução,

cuidado e criação de filhos — são vistas como mais próximas da natureza, seu papel social ocupa uma posição mais baixa na escala cultural do que o dos homens. As mulheres são desvalorizadas por suas tarefas e papéis, por sua exclusão das funções comunitárias das quais o poder é derivado, e por meio do simbolismo (Merchant, 1993, p. 44).

A magia, por um outro ponto de vista, representava também um lugar de resistência na vida dessas mulheres. Em *The Land of the Green Man*, a inglesa Carolyne Larrington analisa contos e mitos que se valem do artifício mágico para proteger, vingar ou se libertar das estruturas dominadas pelos homens no período. Ao explorar os elementos mitológicos das narrativas, reforça o que já fora outrora apresentado por Merchant (1993), em que a mulher mágica surge como aquela que impõe equilíbrio, pune transgressores e protege os limites do mundo natural e que a figura masculina só é capaz de prosperar nesse meio se respeitar a autonomia dessa mulher, bem como seus códigos de conduta.

Considerando-se o fato de que a mulher e a natureza possuem uma ligação ancestral, inclusive apresentada em narrativas mitológicas – celtas, saxãs, nórdicas, etc -, pode-se entender que magia também era utilizada como arma estratégica diante do masculino. Em um dos momentos do seu texto, Larrington (2015, p. 172-173) nos apresenta uma narrativa que conta a história de uma sereia resgatada por um homem chamado Lutey, concedendo-lhe três desejos, mas quase o afogando. Ao ser salva, ela diz que voltaria para buscá-lo após nove anos.

[...] A sereia promete atender a esses desejos enquanto ele a leva nos braços em direção ao mar. Ela envolve os braços ao redor de seu pescoço enquanto ele caminha pelas águas rasas, convidando-o em tons sedutores a visitar seu mundo sob as ondas. Lutey quase se deixa enfeitiçar e já está com a água na cintura quando seu cachorro, deixado na margem, começa a latir. Ele olha para trás e percebe que não pode abandonar tudo o que lhe é precioso em terra firme, mas a sereia aperta ainda mais o abraço em seu pescoço e já não sussurra sedutoramente — ela parece determinada a arrastá-lo para o fundo. Lutey tem a presença de espírito de puxar sua faca do cinto e ameaçá-la; ao ver o aço frio, a sereia afrouxa o aperto. Ao nadar para longe, ela grita que voltará para buscá-lo em nove anos.

Mesmo assim, a sereia cumpriu sua promessa, e Lutey se tornou um curandeiro e feiticeiro branco muito conhecido, cujos poderes lhe trouxeram prosperidade e fama. Mas exatamente nove anos após o encontro com a sereia, ele estava no mar em uma noite calma e iluminada pela lua, pescando com um companheiro, quando a sereia surgiu ao lado do barco com seus cabelos dourados flutuando sobre a água e chamou seu nome. ‘Minha hora chegou!’, disse Lutey, e imediatamente pulou no mar, sendo nunca mais visto.” (grifo da autora).

Entretanto, o mar, elemento da natureza, que é associado ao universo feminino, na obra *As Crônicas do Gelo e Fogo* tem a sua representação masculina, na representação religiosa do Deus Afogado. Aqui, cabe ressaltar um aspecto contraditório: a sereia representa o feminino sedutor, mas também monstruoso, que exige a vida de quem cai sob seus encantos; o Deus Afogado é uma representação masculina punitiva: ela exige o sacrifício e a obediência, de modo a conceder a força desejada.

Em ambos os casos, existe uma lógica de troca – seja o poder mágico desejado ou a benção religiosa – através do contato com o sagrado, mas ambos com o risco de destruição. Contudo, a mulher representa a sedução e a magia, enquanto o masculino exige a submissão e o renascimento a partir da morte ritual. Em ambos os casos, o mar atua como um juiz e senhor do destino humano, o qual, de maneira personificada, reclama tudo aquilo que lhe pertence.

Com o passar do tempo e os avanços da ciência moderna, a visão renascentista da natureza e da sociedade passou a se basear na analogia orgânica entre o corpo humano, ou microcosmo, e o mundo maior, ou macrocosmo. Dentro desse quadro mais amplo, no entanto, várias variações sobre o tema orgânico eram possíveis. A visão predominante da natureza era a ideia de que existia uma ordem hierárquica planejada no cosmo e na sociedade, correspondente à integração orgânica das partes do corpo — uma projeção do ser humano sobre o cosmos. Com isso, o corpo da mulher passou a ser uma parte desse microcosmos – em termos mecânicos, fragmentados e manipuláveis – abrindo espaço para a dominação masculina através da ciência (Merchant, 1993). Desta maneira, tudo o que não era visto como científico era tratado como superstição e magia, muito não só por uma questão religiosa, mas pela forma como isso representava um conhecimento alternativo à ciência da época. Então, a caça às bruxas funcionou como uma ruptura epistêmica, porque, eliminando-se a mulher detentora desse conhecimento não-científico, eliminava-se tudo aquilo que não representava o racional e controlado.

Pode-se interpretar esse contexto em analogia à obra de Martin sob a óptica das personagens feiticeiras Mirri Maz Duur e Melisandre, ambas representando esse contexto mágico associado ao feminino, que representa o caos e a desordem, necessitando de contenção e controle. Ambas, representam essa mediação entre o natural e o sagrado em um mundo em que esses saberes representam ameaça. Desta forma, ambas reencenam o conflito existente entre as formas de saber mágico e sobrenatural e o poder que resiste à racionalidade dominante.

4.5 A feiticeiras em *As Crônicas do Gelo e Fogo*

As feiticeiras em *As Crônicas do Gelo e Fogo* ocupam um papel narrativo interessante e de destaque na obra. Nesse tópico, ter-se-á uma apresentação sobre o papel das feiticeiras na obra de George R. R. Martin, em comparação com os textos das sagas islandesas, com o intuito de buscar influências dessas obras na representação literária dessas personagens.

Embora a obra apresente um número considerável de mulheres mágicas: Quaithe de Asshai, Mirri Maz Duur, Daenerys Targaryen, entre outras, o foco desse estudo se dará sobre a personagem Melisandre de Asshai, cujo papel de destaque diante das outras representantes se dá pela sua manipulação de poder e controle a partir do elemento mágico na narrativa martiniana.

Em um primeiro momento, a personagem será apresentada, bem como sua origem, elementos mágicos e influência na narrativa para, em um segundo momento, analisarem-se as características existentes em sua construção e atuação comparada às sagas.

4.5.1 Melisandre de Asshai: a feiticeira vermelha de R'hllor

A personagem Melisandre de Asshai, também conhecida na obra como Sacerdotisa Vermelha ou Mulher Vermelha, é uma sacerdotisa do Senhor da Luz, R'hllor a serviço do rei Stannis Baratheon, ao qual ela acredita piamente ser a reencarnação de Azor Ahai⁴⁸.

⁴⁸ Azor Ahai foi um herói lendário que viveu cerca de oito mil anos antes do Desembarque de Aegon. Diz-se que durante a Longa Noite, Azor Ahai surgiu para derrotar os Outros empunhando uma espada de fogo, a *Luminífera*. Segundo lendas do Extremo Oriente, a Traição Sangrenta do Imperador da Pedra de Sangue deu início a uma era de escuridão — o que os Westerosis chamam de "a Longa Noite" — nos tempos antigos, quando o Antigo Império de Ghis ainda estava se formando. Um grande guerreiro surgiu para combater essa escuridão, de acordo com uma lenda originada de Asshai. Seguidores de R'hllor dizem que o nome do herói era Azor Ahai, enquanto outras culturas o chamam de Hyrkoon o Herói, Yin Tar, Neferion, e Eldric Caçador de Sombras. Azor Ahai precisava forjar uma espada heroica, então trabalhou por trinta dias e noites nas fogueiras sagradas de um templo até completá-la. No entanto, ao tentar temperá-la na água, a espada quebrou. Ele não desistiu e recomeçou; desta vez, trabalhou por cinquenta dias e noites e tentou temperar a espada cravando-a no coração de um leão, mas o aço novamente se partiu. Na terceira tentativa, sabendo o que precisaria fazer, Azor Ahai trabalhou cem dias e noites até a espada estar pronta. Desta vez, ele chamou sua esposa, Nissa Nissa, e pediu que ela expusesse o peito. Ao cravar a espada em seu coração, a alma dela fundiu-se com o aço, criando a *Luminífera*, a "Espada Vermelha dos Heróis". Daí em diante, a espada estava sempre quente ao toque. Mesmo com a *Luminífera*, Azor Ahai não lutou sozinho; liderou homens virtuosos em batalha para que a escuridão fosse derrotada. Segundo a profecia em antigos livros de Asshai, com mais de cinco mil anos, Azor Ahai renascerá como um campeão enviado por R'hllor. Isso ocorrerá após um longo verão, quando uma maligna escuridão fria descer sobre o mundo. Diz-se que, empunhando novamente a *Luminífera*, Azor Ahai se erguerá contra essa escuridão e, se falhar, o mundo falhará com ele.

Ela é descrita como uma mulher muito bela e atraente, mas com um ar estranhamente sobrenatural, de modo que intimida e assusta os homens ao seu redor.

Como sempre, trajava vermelho dos pés à cabeça, com um longo vestido solto de seda esvoaçante, brilhante como fogo, com longas mangas pendentes e profundos cortes no corpete, pelos quais se entrevia um tecido mais escuro, vermelho-sangue, que usava por baixo. Tinha em torno da garganta uma gargantilha de ouro vermelho, mais apertada do que qualquer corrente de mestre, ornamentada com um único grande rubi. O cabelo não era de tom alaranjado ou cor de morango dos ruivos comuns, mas de um profundo acobreado lustroso que brilhava à luz das tochas. Até seus olhos eram vermelhos... Mas a pele era lisa e branca, imaculada, clara como leite. E era esguia, graciosa, mais alta que a maior parte dos cavaleiros, com seios fartos, cintura estreita e um rosto em forma de coração. Os olhos dos homens que a encontravam não se afastavam facilmente, nem mesmo os de um mestre. Muitos diziam que era bela, mas não era. Era vermelha, e terrível, e vermelha. (Martin, 2011b, p. 21)

Ela está sempre vestida de vermelho dos pés à cabeça, conforme a descrição acima, ora em cetim cintilante em tom de escarlata, conforme descrito no capítulo 25 – Davos, em *A Tormenta das Espadas*, ora em veludo vermelho, no mesmo livro, no capítulo 10 - Davos⁴⁹, ora um longo vestido solto de seda esvoaçante, brilhante como fogo, com profundos cortes no corpete, pelos quais se entrevia um tecido mais escuro, vermelho-sangue, por baixo, como na passagem supracitada. As mangas de suas roupas eram cheias de bolsos ocultos, onde guardava seus pós para manipular as chamas – suas cores, suas fumaças e seus sons.

Em torno do pescoço, ela utiliza uma gargantilha feita de ouro com um rubi vermelho em destaque no centro, o qual brilha intensamente quando ela utiliza magia, a ponto de, em alguns momentos, queimar sua pele.

⁴⁹ Um adendo importante: a narrativa é contada a partir dos pontos de vista dos personagens envolvidos, e os capítulos levam seus nomes. Não necessariamente eles convivem entre si ou suas narrativas ocorrem com a mesma relação espaço-tempo; logo, os dois capítulos mencionados nessa passagem correspondem a narrativa de Davos, que está em Pedra do Dragão, sob as ordens de Stannis Baratheon.

Figura 14: Melisandre de Asshai, interpretada na série *Game of Thrones* pela atriz Carice von Houten



Fonte: <https://wiki.gelofogo.com/images/1/18/Melisandre-Season-5-Episode-9.jpg>

Melisandre é extremamente fiel a sua religião e acredita cegamente que Stannis Baratheon é a figura messiânica de R'hllor da profecia de Azor Ahai e, apesar de apoiar sua causa para o Trono de Ferro, ela não se importa com as guerras entre os Reis de Westeros, pois sua grande missão em vida é derrotar o Senhor das Trevas e salvar o mundo da Grande Guerra entre a luz e escuridão. Por causa de sua fé que prega a luta eterna entre o bem e mal, Melisandre tem uma forma bem polarizada de perceber as pessoas e as coisas, pois não acredita em meios termos, apenas no bem ou no mal.

Embora Melisandre tenha o intuito de salvar o mundo, ela não valoriza a vida das pessoas, pois, sempre que pode e é necessário, ela sacrifica vidas em prol do seu deus, queimando-as vivas, sem se importar se são adultos ou crianças, como acontece com Shireen, filha de Stannis.

Seu modo de agir e o medo que as pessoas sentem de sua imagem faz com que muitos personagens sintam medo dela, mesmo quando ela tenta os ajudar, como acontece com Jon Snow, Davos Seaworth e o próprio Stannis Baratheon, que levou um bom tempo até confiar nela.

Graças a sua ligação com R'hllor, Melisandre e os Sacerdotes Vermelhos têm poderes mágicos ligados as chamas e ao sangue, como a criação de sombras assassinas,

usar o sangue de rei em sanguessugas e queimá-las para assassinatos a distância, magias de ilusões que ela chama de *Sedução*, e principalmente visões proféticas que lhe dão um conhecimento parcial dos acontecimentos futuros.

Melisandre tem fé absoluta nessas visões, mesmo que ela mesma admita que pode interpretá-las de forma errada, pois é apenas uma humana, apesar de dominar com grande maestria os segredos das chamadas sagradas, sempre fazendo questão de dizer que suas habilidades mágicas eram mais triviais do que realmente eram. Além disso, ela dorme muito pouco, quando não há momento na narrativa em que nem dorme, pois sofre com os pesadelos de sua vida passada que o sono lhe traz.

4.5.2 A magia em Melisandre de Asshai: um comparativo com as sagas islandesas

Neste tópico, analisar-se-á o comportamento mágico da personagem Melisandre comparativamente com os textos literários da tradição nórdica.

Em *As Crônicas de Gelo e Fogo*, Melisandre se utiliza de inúmeros elementos de feitiçaria com o intuito alcançar os seus objetivos. As fontes literárias da Escandinávia Medieval deixaram diversos de seus registros e impressões sobre certas práticas mágicas e aqueles que a praticavam. Dentre tais descrições figuram uma série de profetisas chamadas *völur* (no singular, *völva*), a quem os narradores medievais atribuíam poderes relacionados a divinação e a magia ofensiva causadora de dano (Alves, 2025), sendo estes registros, feitos quase que em sua totalidade após o término da Era Viking (os últimos quatro séculos da Idade Média) e por religiosos cristãos; e o caso das sagas islandesas, um dos maiores repositórios que temos a respeito da magia, das práticas mágicas e das antigas tradições dos nórdicos (Simek, 2007, p. 274).

Para uma melhor compreensão desse capítulo, dividir-se-á a análise a partir dos elementos de magia utilizados por Melisandre a partir do seu aparecimento nas obras. Destarte, tornar-se-á mais compreensível o andamento narrativo e a progressão da personagem na saga.

Deve-se considerar que a mesma não aparece em todas as obras – o autor apresenta Melisandre aos leitores apenas no segundo livro da série – *A Fúria dos Reis*; no quarto livro, a mesma não aparece, mas é mencionada por outros personagens.

No quadro 11, apresentar-se-á, por obras, os momentos em que Melisandre se utiliza de magia. A partir desse ponto, analisar-se-á os trechos de modo comparado, posto

que as sagas islandesas, de algum modo, serviram de parâmetro para a elaboração da personagem.

Quadro 11: Melisandre e a utilização de magia por obra

<i>A Guerra dos Tronos</i>	
A personagem não é apresentada.	
<i>A Fúria dos Reis</i>	
Visões no fogo	Melisandre afirma ver visões no fogo, convence e guia Stannis Baratheon baseado nelas. Em alguns momentos, afirma ver dragões nessas sombras.
Resistência ao veneno	Quando o mestre Cressen tenta envenená-la com uma taça de vinho envenenado, ela bebe sem sofrer efeitos nocivos, enquanto Cressen morre.
Nascimento da primeira sombra assassina	Melisandre pare uma sombra a qual é mencionada como responsável pela morte de Renly Baratheon, que foi testemunhada por Catelyn Stark e Brienne de Tarth.
A outra sombra assassina	Em uma caverna sob Ponta Tempestade, Melisandre dá à luz uma sombra que se esgueira até o castelo e mata Sor Cortnay Penrose, permitindo que Stannis tome o local.
<i>A Tormenta de Espadas</i>	
Tentativa de sacrificar Edric Storm	Melisandre quer usar o sangue do bastardo de Robert Baratheon para realizar feitiços e fortalecer Stannis. Ela eventualmente realiza uma versão menor disso queimando sanguessugas com o sangue dele, mencionando os nomes de Robb Stark, Balon Greyjoy e Joffrey Baratheon, que morrem posteriormente.
<i>O Festim dos Corvos</i>	
Melisandre não aparece, mas é mencionada pelas personagens.	
<i>A Dança dos Dragões</i>	
Manipulação da neve e do frio	Durante sua estadia na Muralha, Melisandre parece ter algum controle sobre o frio e a neve, criando ilusões para Jon Snow.
Feitiço de sedução em Mance Rayder	Ela usa um feitiço de ilusão para fazer Mance Rayder parecer Camisa de Chocalhos, enganando a todos e salvando Mance da execução.
Visões no fogo sobre Jon Snow e os Outros	Melisandre tem visões que indicam perigo para Jon Snow e tenta interpretar sinais sobre a ameaça dos Caminhantes Brancos.

Fonte: elaborado pela autora

A partir dessa tabela, pode-se perceber a utilização da magia por parte da personagem e de que forma ela acontece. De modo didático, a comparação será feita a partir dessa tabela, cujo intuito é facilitar o entendimento do leitor não-familiarizado com a obra de George Martin e tornar didático o conhecimento, com isso, dividir-se-á esse tópico a partir dos tipos de magia realizados pela feiticeira e, quando necessário, será feito de maneira comparada com outras personagens da obra.

a) Magia da profecia e da visão

Inicialmente, Melisandre é uma umbromante⁵⁰, e é através das sombras e do fogo que ela tem suas visões proféticas. Faz-se necessário, entretanto, entender primeiramente o que vem a ser uma profecia que é uma tentativa de prever o futuro por meio da canalização de algum tipo de poder superior ou força mágica, frequentemente realizada por um indivíduo, mas às vezes por um grupo de pessoas, a fim de receber algum presságio ou vislumbre desse futuro a partir desse poder ou força, é algo como um conceito universal. A maioria, senão todas, as culturas ao redor do mundo têm suas próprias versões desse conceito — a arte da previsão (Frenning, 2017).

Considerando-se essa definição, a profecia seria, originalmente, uma suposta palavra de um deus, dada aos seres humanos para orientá-los. Faz-se importante considerar que há uma diferença entre a adivinhação e a profecia: a primeira está mais comumente associada à uma teologia das religiões abraâmicas, mas precisa-se considerar que estas definições podem variar de acordo com a cultura, já a segunda está ligada à questão da “leitura de sorte”.

Quando se observam as profecias do âmbito das sagas islandesas, apesar de serem problemáticas e apresentarem anacronismos e alguns enviesamentos pertinentes, as sagas não podem ser descartadas de forma alguma e, no quesito magia, esse tipo textual é a melhor fonte de que se dispõe. É necessário, apenas, observar que as sagas nos revelam que a dicotomia cristianismo *versus* paganismo servirá pouco como uma leitura aproveitável, posto que a cristianização da Escandinávia foi um longo processo e ainda

⁵⁰ Um umbromante é aquele que, através de magia, consegue controlar as sombras de acordo com sua vontade. As duas umbromantes mais proeminentes vistas em *As Crônicas de Gelo e Fogo* são Melisandre e Quaithe, que vem de Asshai, na Terra das Sombras. É sabido que muitos umbromantes vem de Asshai também e estes têm o hábito de cobrirem seus rostos. Quaithe segue esta prática, mas Melisandre não. Os umbromantes de Asshai são conhecidos por serem os mais sinistros feiticeiros do leste.

inacabado mesmo depois de diversos reinos terem abraçado o cristianismo política e oficialmente e, por isso, as sagas se revelam em larga medida como produtos de uma cultura mista (Raudvere, 2002, p. 75)

De modo a entender a conexão existente entre esse tipo textual e a obra martiniana, Melisandre acredita piamente que Stannis Baratheon é a encarnação de Azor Ahai, da sua religião, pois a mesma recebeu a profecia através da leitura e interpretação das sombras e do fogo.

- Nos livros antigos de Asshai está escrito que chegará um dia, após um longo Verão, em que estrelas sangrarão e o bafo frio da escuridão cairá, pesado, sobre o mundo. Nessa hora de terror, um guerreiro retirará do fogo uma espada em chamas. E essa espada será a Luminífera, a Espada Vermelha dos Heróis, e aquele que a pegar será Azor Ahai renascido, e a escuridão fugirá perante ele - e levantou a voz, para que fosse ouvida pela tropa ali reunida. - *Azor Ahai, o amado de R'hllor! O Guerreiro da Luz, o Filho do Fogo! Avance, a sua espada o espera! Avance, e tome-a em sua mão!*

Stannis Baratheon avançou como um soldado marchando para a batalha. Seus escudeiros se aproximaram para servi-lo. [...]

O rei mergulhou no fogo de dentes cerrados, segurando o manto de couro à sua frente para as chamas afastadas. Dirigiu-se diretamente à Mãe, agarrou a espada com a mão enluvada e a libertou da madeira ardente com um único puxão forte. Então recuou, com a espada bem erguida e chamas verde-jade a rodopiar em volta do aço cor de cereja. [...]

- Contemplem! Um sinal foi prometido, e agora um sinal é visto! Contemplem a Luminífera! Azor Ahai regressou! Deem vivas ao Guerreiro da Luz! Deem vivas ao Filho do Fogo!

No mundo antigo, prever o futuro era algo possível (Beerden, 2013). Embora às vezes fossem criticados por sua vagueza ou por sua ocasional corrupção, o princípio fundamental dos santuários oraculares — de que os deuses podiam e, geralmente, *iriam* dizer algo aos seus devotos sobre seu futuro — raramente era questionado (Atalli, 2023).

Profecias conhecidas de uma variedade de lugares e culturas aludem a eventos semelhantes: o Garanhão que Monta o Mundo⁵¹, o Príncipe que Foi Prometido⁵², o

⁵¹ O Garanhão Que Monta o Mundo, em dothraki *Vezh fin saja rhaesheseres*, é uma profecia *dothraki* sobre um *khal* que unirá todos os *khalasares* em um só, sendo o "khal dos khals". O Garanhão cavalgaria até o fim do mundo. As *dosh khaleen* — viúvas dos *khals* mortos — acreditavam que Rhaego, o filho natimorto de Daenerys Targaryen, seria o Garanhão Que Monta o Mundo. No entanto, após a sua morte e a de Drogo, seu *khal* e marido, a própria Daenerys assumiu controle de um *khalasar* ao invés de se tornar uma *dosh khaleen* como nenhuma *khaleesi* tinha feito antes, e eventualmente matou todos os *khals*, unindo todos os *khalasares* a seu comando.

⁵² O “Príncipe Que Foi Prometido”, às vezes chamado de o “Príncipe Prometido”, ou “Aquele Que Foi Prometido”, e também o “Escolhido do Senhor”, “Filho do Fogo”, e “Guerreiro da Luz”, é um salvador profetizado na religião do Senhor da Luz. De acordo com a profecia, essa figura nasceria “em meio ao sal e à fumaça” e puxaria uma espada chamada Luminífera das chamas, que ele usaria para combater a iminente escuridão. A profecia foi escrita originalmente em Alto Valiriano, e isso teria levado a uma tradução errada como as nuances daquela língua foram esquecidas ao longo dos séculos. Em alto valiriano, a palavra que

renascimento de Azor Ahai. Essas previsões dizem respeito ao destino do mundo ou, ao menos, de um país, e anunciam a vinda de um líder providencial, como o Príncipe Predestinado do Antigo Oriente Próximo. Na Casa dos Imortais, visitantes podem receber visões do passado, presente e futuro. Também há profecias feitas por videntes individuais, notadamente Quaithe e Maggy, a Rã. Enquanto Quaithe aparentemente profetiza de forma espontânea, Maggy utiliza sangue. Tal diversidade também existia na Antiguidade: figuras de autoridade, como Tirésias, eram consideradas detentoras do dom da profecia, enquanto outros, que não ostentavam carisma algum, seguiam rituais específicos para alcançar seu objetivo.

No mundo nórdico, existe uma série de registros em torno de magia divinatória, ou seja, a magia empregada para que se soubesse com antecedência a respeito de acontecimentos futuros. Segundo Tolley (2009, p. 136), a expressão *ganga til fréttu* – sair em busca de notícias – era utilizada para mencionar a consulta com um adivinho para obter profecias, as quais, acreditava-se, eram conferidas por uma divindade ou entidade sobrenatural, podendo, em seguida, ser comunicadas de maneira direta ou por algum intermediário.

No concernente às sagas e aos textos *édricos*, a pessoa que era capaz de adivinhar o futuro se apresenta com alguns nomes específicos, tais como *spá*, *spádomr*, *spásaga*, *spámæli* e *forspá*; seus praticantes recebiam o nome de *spámaðr*, caso fosse homem, ou, se fosse mulher, *spákona* (Mitchell, 2011, p. 59). O radical que compõe todas essas palavras – *spá* – é literalmente “profecia”, podendo assumir a forma do verbo “profetizar” (De Vries, 1977, p. 531). Além desse nome, outra nomenclatura também é usada para designar essas personagens – *völva* (*völur*, no plural), que parece ser um sinônimo de *spákona*; são também chamadas de *spákona*, *völva* ou *vísindakona* (McKinnell, 2003, p. 242), sendo algumas *völur* associadas às palavras *sanspár* (“profetizando o que se mostra verdadeiro”) e *forspár* (“prevendo o futuro”) (Dronke, 1997, p. 132).

Na Escandinávia medieval, existiram diversas formas de magia divinatória e profética, sendo a mais mencionada entre elas o *seiðr*, ao lado do *galðr* (Langer, 2009, p. 68). O *seiðr* era utilizado em rituais proféticos e divinatórios e para fins curativos, sendo introduzido como um ritual mais elaborado e como meio de promover poder sobre determinada situação, e esse poder dependia de uma perspectiva: o que poderia

corresponde a “príncipe” é neutra em termos de gênero, então o nome correto para este salvador profetizado é “Príncipe ou Princesa Que Foi Prometido”, indicando que poderia ser um homem ou uma mulher.

representar um poder de destruição para um, poderia representar uma magia curativa para outrem.

Vale salientar que o *seiðr* é uma técnica de obtenção de conhecimento a respeito do futuro ou então uma tentativa de alteração a favor de alguém (seja uma pessoa, uma família ou uma comunidade inteira) (Alves, 2025). As descrições dos *seiðr* costumam ser acompanhadas de contextos específicos e, em algumas delas, predominam conflitos entre o paganismo e o cristianismo, nos quais o *seiðr* pode atuar como elemento atribuidor de identidade pagã ou ferramenta à disposição do religioso pagão; em outras sagas, pode ser retratado de forma mais regional, como sendo a manifestação de uma tradição comunitária local (*siðr*).

No concernente à obra *As Crônicas do Gelo e Fogo*, Melisandre se utiliza dos seus poderes divinatórios e proféticos com os mais diversos personagens. Por exemplo, no capítulo Davos IV, de *A Tormenta das Espadas*, Davos Seaworth diz:

Agora é noite nos seus Sete Reinos - prosseguiu a mulher vermelha mas logo o sol voltará a se levantar. A guerra continua, Davos Seaworth, e certos homens aprenderão em breve que até uma brasa entre cinzas ainda pode causar um grande incêndio, O velho mestre olhava para Stannis e via apenas um homem. **Você vê um rei. Ambos se enganam. Ele é o escolhido do Senhor, o guerreiro do fogo. Vi-o à frente da luta contra a escuridão, vi-o nas chamas. As chamas não mentem, caso contrário você não estaria aqui. Isso também está escrito na profecia.** Quando a estrela vermelha sangra e as trevas reúnem forças, Azor Ahai renascerá por entre fumaça e sal, para acordar dragões da pedra. A estrela sangrenta já chegou e partiu, e Pedra do Dragão é o local de fumaça e sal. Stannis Baratheon é Azor Ahai renascido! [...]
Com um sorriso e um rodopio de saias escarlates, desapareceu. Só o seu odor permaneceu depois de ela partir. Isso e o archote. Davos abaixou-se até o chão da cela e abraçou os joelhos. A luz inconstante do archote varria-o. Depois que os passos de Melisandre deixaram de ser ouvidos, o único som que ficou foi o arranhar das ratazanas. *Gelo e fogo*, pensou. *Branco e preto. Trevas e luz.* Davos não podia negar o poder do deus dela. Tinha visto a sombra sair do ventre de Melisandre, e a sacerdotisa sabia coisas que não tinha como saber. **Ela viu as minhas intenções nas chamas.** [...] (Martin, 2012c, p. 307, grifos da autora)

Antes de iniciar com as sagas propriamente ditas, cabe uma analogia da profetisa Melisandre com a *völva* da *Voluspá*, da Edda Poética. A Profecia da Vidente, ou *Völuspá*, é um poema encontrado em dois famosos manuscritos escandinavos: no anônimo *Codex Regius* (GKS 2365 4to, também chamado de *Konungsbók*), datado de cerca de 1270 e, também, corpo central da obra que hoje é denominada de *Edda Poética*, uma das maiores fontes da mitologia nórdica; e em duas folhas do *Hauksbók*, compilação da pena de Haukr Erlendsson, sendo o códice datado do início do século XIV. Adicionalmente, boa parte do seu conteúdo é citado em forma poética nos escritos que compõem a narrativa do

Gylfaginning, narrativa que é parte da chamada de *Edda em Prosa*, disponível em quatro manuscritos: novamente no *Codex Regius*, *Codex Upsaliensis* (DG 11, início do século XIV), no *Codex Wormianus* (AM 242 fol, metade do século XIV) e no *Codex Trajectinus* (MSS 1374, geralmente datado do século XVII) (Miranda, 2018).

Considera-se que esse poema tenha sido escrito por volta dos anos 1000⁵³, momento em que as religiosidades nórdicas pré-cristãs produziram novos conceitos, baseados no seu contato com o cristianismo que circulava nas Ilhas Britânicas, na Europa e Ásia, lembrando que muitos escandinavos tentaram a vida em Bizâncio. Não obstante, de acordo com Miranda (2018), o poema *Völuspá* pode ser analisado mediante a perspectiva da *interpretativo norroena*, na qual os poetas escandinavos interpretam o conjunto de ideias cristãs, que transformam seus cultos e mitos.

A narrativa em si se dá a partir de um monólogo, feito por uma vidente conjurada dos mortos pelo deus Óðinn, que lhe pede para relatar os fatos do passado e os acontecimentos escatológicos que resultarão na morte e renascimento dos seres vivos, habitantes do cosmos escandinavo: homens, deuses, anões e gigantes. Vale-se comentar que a vidente em questão fora educada pelos gigantes e era detentora de um vasto conhecimento desejado pelo deus em questão. Como fora trazida dos mortos – estava morta e fora conjurada à vida – possuía acesso a um corpo de informações para além das sabedorias dos mortais. O poema é carregado de um caráter profético único em seus sessenta e três versos.

⁵³ Ursula Dronke considera que o poema em questão como tendo sido composto por volta do ano 1000, com uma estrutura similar ao que encontramos no manuscrito 2365 4to, o *Codex Regius*, surgindo variações escritas séculos depois (R I e R II), e ocasionalmente se configurando no texto que conhecemos do *Hauksbók* com algumas variações, até que surja no *Gylfaginning* com consideráveis diferenças em relação ao texto encontrado no *Codex Regius* (Dronke, 1997, p. 63). Estou simplificando um esquema outrora já feito por Ursula Dronke, que entende haver ainda diferenças entre as folhas do *Hauksbók* (HI e H II) e a sua relação com o *Codex Wormianus*, mas destrinchar toda a discussão filológica e codicológica em torno da transmissão escrita relativa à datação desse poema pede uma publicação à parte, onde o escrutínio ao método utilizado também deve ser levado em consideração. Entretanto deixamos um ponto em aberto, mais a título de provocação que de conclusão: a datação do corpo éddico é assaz complicado e envolve muitas vezes uma minuciosa investigação linguística (a exemplo dos estudos sobre partículas expletivas, a detecção de iniciais –v ou –vr ou o emprego de expressões do ramo germânico fora do corpo linguístico nórdico), o fato do poema estar em *Fornyrdislag* não garante a sua antiguidade, mas levanta questionamentos sobre a) um arcaísmo consciente dos escribas que nos legaram a *Profecia da Vidente*, b) construções de um repositório mítico-religioso pertencente à Escandinávia central, perpetuada enquanto uma tradição do imaginário islandês medieval. (Miranda, 2018). Bernt Thorvaldsen, discutindo em torno das influências textuais e dessa tradição, nos estimula a procurar não um texto original do qual a transmissão textual bastaria, mas um cenário onde ambas as aproximações metodológicas nos possibilitem a tratar cada texto como um material de investigação contido em si mesmo, onde ganharemos mais perguntando o que uma sociedade questiona como antigo e em que perspectivas eram tratados como tal (Thorvaldsen, 2014, pp. 80-87 e 90).

1. Eu peço a atenção de toda
a sagrada descendência,
nobres e modestos
filhos de Heimdall;
eu fui requisitada, Pai dos Mortos,
para bem narrar
os antigos acontecimentos do mundo,
como lembrar dos tempos longínquos.

2. Eu me lembro dos gigantes
nascidos no primórdio,
aqueles que outrora a mim criaram;
nove mundos eu lembro
nove ograds de madeira,
a ilustre Árvore da Medida
no chão abaixo.

[...]

21. Ela lembra daquela grande guerra
primeira no reino,
quando Gullveig⁵⁴
em lanças prenderam
e no salão de Hárr
a queimaram;
três vezes a queimaram
três vezes renascida,
frequentemente, não raramente,
entretanto, ela ainda vive.

22. **Heiðr⁵⁵ eles a nomearam
quando as casas visitava,
a vidente de boas visões,
conjurava ela feitiços;
seiðr ela conhecia,
seiðr ela bem praticava,
sempre foi ela a querida
das más pessoas.** (Miranda, 2018, p. 185-193)

O poema, por si só, é profético – a profetisa começa pedindo a atenção de todos e inicia relatando que lembra de todos os elementos desde o início da criação dos tempos: os nove mundos, as ograds de madeira e a Yggdrasil.

O poema nos apresenta Heiðr/Gullveig que também era uma profetisa, que realizada e tinha conhecimento do *seiðr*. Segundo Raudvere (2002), esse tipo de magia consistia em uma cerimônia no qual um ou mais performers agiam ritualisticamente diante de uma audiência e, de acordo com algumas sagas, vários tipos de equipamento

⁵⁴ Também chamada de Heiðr, Bebe Ouro. A queima de Gullveig é um ponto importante na guerra entre os Æsir e Vanir e é possível traçar uma ligação entre Gullveig/Heiðr e a deusa Freyja, tendo em vista que tal conflito, a troca de deuses reféns e a prática de Seiðr, que também envolve a vidência, gravita em torno de Freyja na *Ynglinga saga*.

⁵⁵ Brilhante ou Honra, é um nome comum dado as feiticeiras nas sagas islandesas, aqui o nome é dado a Gullveig após ela começar a praticar *seiðr*.

poderiam ser utilizados, sendo importante ressaltar seu caráter público e comunitário (Langer, 2005, p. 70). Os praticantes do *seiðr* são predominantemente mulheres.

Partindo das observações expostas, observa-se que na estrofe 22 da *Voluspá*, a feiticeira performa nas casas em que era chamada, ficando implícito o caráter cerimonial e ritualístico com que esses eventos ocorriam.

22. Heiðr⁵⁶ eles a nomearam
quando as casas visitava,
a vidente de boas visões,
conjurava ela feitiços;
seiðr ela conhecia,
seiðr ela bem praticava,
 sempre foi ela a querida
 das más pessoas. (Miranda, 2018, grifo da autora)

Na *Voluspá*, a *völva* narra a criação do mundo e prevê o Ragnarök (fim dos tempos para os nórdicos).

60. Sem planteio vai
 o lavrado crescer,
 toda a desgraça vai sarar
 Baldr vai retornar;
 Höðr e Baldr, aqueles residirão
 nos lares da vitória de Hropt,
 os deuses dos mortos estão bem.
 Queres saber mais – e o que?

61. Então Hoenir poderá
 escolher ramos de adivinhação,
 e habitarão os filhos
 dos dois irmãos
 no extenso Vindheimr⁵⁷.
 Queres saber mais – e o que?

62. Ela vê um salão que é
 mais belo que o sol
 coberto de ouro,
 em Gimlé⁵⁸;
 lá irão habitar
 as valorosas pessoas⁵⁹
 e em eternidade

⁵⁶ Brilhante ou Honra, é um nome comum dado as feiticeiras nas sagas islandesas, aqui o nome é dado a Gullveig após ela começar a praticar *seiðr*.

⁵⁷ Reino dos Ventos.

⁵⁸ Abrigo do Fogo.

⁵⁹ O breve ponto de inflexão aqui foi proposital. Apesar da expressão ser usualmente traduzida como Bandos de Guerreiros Valorosos ou Bandos de Guerreiros Nobres (a exemplo de Dronke 1997, p. 24 e Larrington 2014, p. 12), *Drótt* pode ser entendido como um conjunto de pessoas que coabitam uma casa, fazendo referência ao espaço doméstico. Adicionalmente, *Dróttinn*, que usualmente é traduzido como rei ou senhor, torna-se também uma figuração para Cristo. Note-se que essa ambivalência é característica do momento em que o presente poema está sendo circulando, convergindo noções cosmológicas cristãs e pagãs que se influenciam mutuamente (Miranda, 2018, p.205).

desfrutarão da felicidade.

63. Assim veio o sombrio
 dragão voando,
 a serpente cintilante, de baixo
 desde Niðafjöll⁶⁰;
 em suas escamas carrega
 - sobre o campo voa -
 Niðhoggr, corpos.
 Agora ela irá afundar. (Miranda, 2018, p. 204-205)

Em *As Crônicas do Gelo e Fogo*, Melisandre também apresenta visões cósmicas e escatológicas (fogo, gelo, guerra final, etc).

- ... é um garoto! Poderia ser o melhor garoto que alguma vez respirou, que não teria importância. Meu dever é para com o reino. - A mão varreu a Mesa Pintada. - Quantos garotos vivem em Westeros? Quantas garotas? Quantos homens, quantas mulheres? A escuridão vai devorá-los todos, diz ela. A noite que não tem fim. Fala de profecias... um herói renascido no mar, dragões vivos chocados a partir de pedra morta... fala de *sinais* e jura que apontam para mim. Nunca pedi isso, assim como não pedi ser rei. Mas vou me atrever a não lhe dar ouvidos? - rangeu os dentes. - Não escolhemos o nosso destino. Mas temos... temos de cumprir o nosso dever, não é? Grande ou pequeno, *temos de cumprir o nosso dever*. **Melisandre jura que me viu em suas chamas, enfrentando a escuridão com a Luminífera erguida bem alto.** [...] - Cintila lindamente, admito, mas na Água Negra essa espada mágica não me serviu melhor do que qualquer aço banal. Um dragão teria virado essa batalha. Aegon esteve um dia onde estou agora, olhando para esta mesa. Pensa que lhe chamaríamos hoje Aegon, o Conquistador, se não tivesse tido *dragões*? (Martin, 2012c, p. 627, grifo da autora).

Pode-se dizer que Melisandre é uma espécie de *vqlva* invertida. Dentro do contexto tradicional das feiticeiras, as *vqlur* tradicionais, como na *Voluspá*, são frequentemente associadas aos mortos, à terra ou a tradição ctônica (subterrânea) – na *Voluspá*, a *vqlva* é chamada à vida por Óðinn e as suas visões advém de um conhecimento escondido, “subterrâneo”, o qual está associado aos deuses, o destino e o passado antigo. Desta maneira, pode-se entender que há uma ligação em nível profundo de tempo, a uma ideia de conhecimento ancestral. Em contraposição, Melisandre tem suas visões advindas do fogo, e não da terra e do subterrâneo.

Melisandre também vê o fim do mundo – o fogo contra o gelo, tal qual as visões do Ragnarök, entretanto suas visões vêm do fogo – ela seria uma personagem associada à luz e ao calor (poder-se-ia chamar até de solar), pois o seu conhecimento não advém do mundo oculto. Além disso, diferentemente da personagem da *Voluspá*, ela é quem invoca

⁶⁰ Montanha Escura, Nið diz respeito, entre outras coisas, ao período entre a Lua Minguante e a Lua Nova, onde o satélite fica com pouca ou nenhuma visibilidade.

– a *vǫlva* recebe o chamado de Óðinn e renasce dos mortos; já a Melisandre impõe suas visões, funcionando como uma espécie de oráculo.

Quanto à sua linguagem, diametralmente à feiticeira da *Voluspá*, que se vale do canto e dos seus saberes antigos, a Feiticeira Vermelha possui uma linguagem carregada de certeza e bastante dogmática, interpretando suas visões com convicção, ainda que o fogo mostre apenas sombras.

Partindo desse ponto, pode-se contrapor Melisandre à uma ideia tradicionalista de uma sacerdotisa, cuja imagem está associada à tradição e à morte – pode-se considerá-la um agente de ruptura e de futuro, guiada pela luz, e não pela obscuridade, entretanto cega dentro de suas próprias convicções. Essa contraposição apresentada é exposta de maneira mais sucinta e didática a partir da exposição do quadro 12.

Quadro 12: Comparação entre a *vǫlva* da *Voluspá* e a Melisandre

<i>Elemento</i>	<i>Voluspá</i>	<i>Melisandre</i>
Origem da visão	Terra, morte, escuridão	Fogo, luz, calor
Posicionamento	Chamada por Óðinn a falar	Impõe sua palavra profética
Relação com os deuses	Serva dos deuses antigos	Missionária de um deus estrangeiro
Tom da profecia	Ambíguo, profético e ritualístico	Dogmático e apocalíptico
Estética e imagética	Tumba, raízes, noite	Chamas, sombra, sangue

Fonte: elaborado pela autora (2025)

Considerando a partir de agora as sagas, pode-se comparar a personagem de George Martin com as *vǫlvas* e *seiðkonas* existentes em algumas sagas islandesas. Além disso, pode-se ainda considerar, nessa análise, a questão da magia e da profecia juntamente com a questão associada à gênero.

Na sequência interpretativa e comparativa do texto do Martin às sagas, deve-se considerar, a princípio, conforme dito anteriormente, que “o homem que acompanha o *seiðr* é qualificado de *ergi*” (Alves, 2025, p. 13), o qual pode ser traduzido como “homossexualidade”. Entretanto, vale destacar que esse termo deve ser, ao máximo evitado, de modo que não se caia em anacronismos. Já Ström (1974, p. 4) afirma que a palavra *ergi* também pode ser utilizada para as mulheres, entretanto, ao invés de significar lesbianismo, considerando que, para o masculino, representaria isso, seria uma hiperatividade sexual, uma espécie de “ninfomania”.

Alves (2025, p. 13) afirma que a magia tem um caráter fortemente negativo, atribuindo a seus praticantes uma carga vergonhosa também atrelada a noções de comportamentos sexuais entendidos como impróprios, como a passividade homossexual entre os homens, sendo o *seiðr* é o que possui as conotações sexuais mais explícitas. Essa noção poderia estar conectada ao fato de que, durante sua performance mágica, a especialista precisasse entrar num estado de grande receptividade e vulnerabilidade, atuando como uma espécie de receptáculo para os espíritos auxiliares. Quanto maior sua receptividade, maior seus poderes mágicos. Isso destacava as profetisas nórdicas dos demais membros da sociedade, explicitando por um lado suas habilidades sobrenaturais de manipulação de certas forças, enquanto que por outro lado evidenciava o preço de se conseguir esse feito: abrindo as fronteiras de seu corpo (em sentido amplo) para a penetração de tais forças, algo visto como vexatório e passivo (sendo, por isso, tão pejorativo para homens).

Na *Yinglinga saga*⁶¹, Snorri Sturluson descreve Óðinn como um praticante do *seiðr*.

Óðinn conhecia aquela habilidade, que acompanhava o maior poder, e o mesmo a performava, que era chamada de *seiðr*, e a partir disso, ele podia prever o destino dos homens e coisas não acontecidas e ainda causar a morte dos homens ou má sorte ou conceder a doença e tomar dos homens o intelecto ou força e conceder a outros. E essa feitiçaria, se é praticada, acompanha assim grande perversão, assim os homens de valor não pensavam em praticá-la sem mácula, e aquela habilidade era ensinada às sacerdotisas (Sturluson, 2023, p. 109, grifo da autora).

Conforme se pode perceber na passagem da saga, o *seiðr* era algo considerado vergonhoso para os homens, pois era associado à perversão e à passividade – ligados ao universo feminino – e logo vinculado à ideia de *ergi* – que designa não só um desvio sexual, mas também um comportamento moralmente condenável, ligado à submissão e desequilíbrio de uma ordem social.

Trazendo a obra de Martin para essa análise, Melisandre não representa esse aspecto transgressor de Óðinn – ela é mulher e, embora isso, ela atua numa posição de poder ritual e político, o que a aproxima das *seiðkonur* das sagas islandesas: eram

⁶¹ A Saga dos Inglingos ou Saga dos Ynglingos, também conhecida em português pelo seu nome original Ynglinga saga (em nórdico antigo: *Ynglinga saga*) é uma saga lendária, escrita em nórdico antigo pelo escritor islandês Snorri Sturluson no século XIII, por volta de 1225. Está incluída no início da obra *Heimskringla* sobre os antigos reis nórdicos. Narra a parte mais antiga da história da Casa dos Inglingos (Escilfingos de Beovulfo), incluindo uns 30 reis, na maioria míticos ou lendários. Em 1844 foi traduzida e publicada em inglês pela primeira vez.

mulheres que eram dotadas de magia e poder profético e, ao mesmo tempo em que eram consultadas, eram também temidas. Tal qual Óðinn, Melisandre também tem acesso ao conhecimento profético do futuro – feita por meio da interpretação das chamas de R’hlloor – e se utiliza disso de maneira estratégica, de modo a moldar decisões, influenciar reis e justificar decisões.

Em *A Dança dos Dragões*, Melisandre afirma que:

- Enquanto ele usar essa joia, ele pertence a mim, de sangue e alma - a sacerdotisa vermelha disse. — Esse homem o servirá fielmente. **As chamas não mentem, Lorde Snow** (Martin, 2012c, p. 305, grifo da autora).

Entretanto, por mais que ela seja uma sacerdotisa, ela também afirma ser passível de erros.

Quando olho para as chamas, posso ver através da pedra e da terra e encontrar a verdade nas almas dos homens. Posso talar com reis há muito mortos e com crianças que ainda não nasceram, e assistir aos anos e às estações do tremulante passado, até o final dos dias.

- E o fogo nunca erra?

- **Nunca... apesar de que nós, sacerdotes, somos mortais e algumas vezes erramos, contundindo o que deve ser com o que pode ser** (Martin, 2012c, p. 83, grifo da autora).

Essa questão ambígua entre revelação e engano – algo central no *seiðr* – reaparece com destaque em sua magia. Suas visões são bastante poderosas, conforme pode ser visto nos excertos anteriormente apresentados, mas são imprecisas e simbólicas, construídas a partir da interpretação das sombras do fogo, contudo são tomadas como literais. Melisandre representa uma representação contemporânea de uma magia feminina, profética e perigosa, inserida em um contexto em que a política, a fé e a guerra competem por uma hegemonia narrativa.

Vale salientar que, assim como as *völur* e as *seiðkonur*, apesar de não sofrer *ergi*, Melisandre impõe medo e é marginalizada por causa da sua influência política sob Stannis. Mulheres com poderes ocultos, principalmente aqueles capazes de alterar a percepção da realidade sempre foram temidas. Um exemplo disso pode ser visto na *Eyrbyggja saga*⁶², com a personagem Katla: seu filho Oddr comete um assassinato, sendo

⁶² A saga retrata as diferentes famílias e indivíduos que vivem na Islândia, em Snæfellsnes. Devido aos constantes conflitos entre os diferentes clãs de Snæfellsnes, principalmente por recursos como madeira, propriedades e gado, os personagens recorrem constantemente a Snorri e Arnkel em busca de conselhos e permissão para tomar medidas legais e/ou físicas contra os perpetradores que os prejudicaram. A história da *Eyrbyggja saga* frequentemente gira em torno de ações que provêm da ganância, do medo, da ambição

perseguido por homens que querem capturá-lo; com isso, Katla o esconde em casa e lança feitiços contra os homens que vem buscá-lo.

Mas, quando estavam a uma curta distância do recinto, Arnkel parou e disse: “Não será que Katla lançou um feitiço sobre nossos olhos, e Odd, seu filho, estava ali, disfarçado de roca de fiar?”

“Não é impossível”, disse Thorarin, “voltemos.”

E assim fizeram.

Quando foram vistos retornando a Holt, Katla disse a suas mulheres:

“Permaneçam sentadas, mas eu irei com Odd para o salão de entrada.” Ao saírem pela porta da câmara, **Katla foi até o alpendre, diante da porta principal, penteou os cabelos de Odd e cortou-os.**

Então Arnkel e os seus invadiram a casa, viram Katla acariciando seu bode e alisando sua barba e pelagem. **Entraram na estufa e não encontraram Odd, apenas a roca de Katla sobre o banco — e com isso pensaram que Odd nunca estivera ali.**

Saíram e se foram. Mas quando chegaram ao mesmo ponto em que haviam parado antes, **Arnkel disse: “Não vos parece que Odd estava ali na forma daquele bode?”**⁶³ (Anônimo, s.d., grifo e tradução da autora).

Quando, enfim, descobrem a farsa, Odd e Katla são capturados e punidos.

Quando os visitantes entraram na câmara, não houve cumprimentos. Geirrid tirou o manto e foi até Katla, pegou um saco de pele de foca que trouxera e o colocou sobre a cabeça de Katla; seus companheiros o amarraram firmemente por baixo. **Então Geirrid mandou que abrissem o estrado, e lá encontraram Odd, que foi amarrado. [...].**

Odd foi enforcado ali, e enquanto se debatia na corda, Arnkel disse: “Teu destino é cruel por causa de tua mãe; de fato, tiveste uma mãe perversa.”

Katla respondeu: “Pode ser que ele não tenha tido uma boa mãe, mas o destino cruel que teve por minha causa não foi por minha vontade; mas é minha vontade que todos vós tenhais má sorte por minha causa — e espero que assim aconteça. E que não se esconda de vós que fui eu quem causou

ou da pura maldade, pois descreve negociações insensíveis entre fazendeiros e chefes. Todos os eventos da saga ocorrem em uma pequena região de Snæfellsnes, alternando entre Álptafjord, que corta a costa norte da península, e Helgafell, a fazenda em Thórsnes, onde Snorri Goði residia. A saga mostra uma mudança constante do paganismo na Islândia para o cristianismo ao longo de aproximadamente vinte anos.

⁶³ But when they were come a short space from the garth, Arnkel stood still and said:

"Whether now has Katla cast a hood over our heads, and was Odd her son there whereas we saw but a rock?"

"She is not unlike to have so done," said Thorarin, "so let us fare back." And that they did.

But when it was seen from Holt that they turned back, then said Katla to her women:

"Ye shall still sit in your seats, but I will go with Odd out into the fore-chamber." So when they were come out through the chamber door, she went into the porch over against the outer door, and combed Odd her son, and sheared his hair.

Then Arnkel and his folk fall in at the door, and saw where Katla was, and played with a he-goat of hers, and stroked his head and beard, and combed out his fell. Arnkel and his men went into the stove and saw Odd nowhere, but there lay Katla's rock on the bench, and thereby they deemed that Odd could never have been there.

Thereafter they went out and fared away. But when they came nigh to where they had turned before, Arnkel said: "Is it not in your mind that Odd was there in the likeness of that he-goat?" (Tradução minha. Fonte: Anônimo. *Eyrbyggja saga*. Disponível em https://sagadb.org/eyrbyggja_saga.en. Acesso em: 16 maio 2025.

o mal a Gunnlaug Thorbiornson, do qual todos estes problemas se originaram.

“Mas tu, Arnkel”, disse ela, “não podes ter má sorte por tua mãe, pois não a tens viva; mas se meu feitiço tiver força, que teu destino vindo de teu pai seja ainda pior do que o que Odd teve por minha causa — pois tu tens mais a perder do que ele; e espero que ainda se diga que tiveste um pai perverso.”

Depois disso, apedrejaram Katla até que morresse sob a rocha. Em seguida, foram a Mewlithe e lá passaram a noite. No dia seguinte, voltaram para casa⁶⁴ (Anônimo, s.d., grifo e tradução da autora).

No contexto da saga, a magia pode ser entendida como uma ameaça à ordem patriarcal e à justiça local.

No contexto da obra de Martin, Melisandre é constante cercada de hostilidade e desconfiança por onde passa; em especial, pela Patrulha da Noite e pelos nortenhos. Em *A Dança dos Dragões*, Mance Rayder é supostamente queimado pelo rei Stannis Baratheon. Na realidade, o que ocorre é que Melisandre se utiliza de magia e, no lugar de Mance, ela coloca o Senhor dos Ossos⁶⁵, o qual é sacrificado.

Jon Snow se virou para Melisandre.

- Que feitiçaria é essa?

- Chame como quiser. Sedução, aparição, ilusão. R'hllor é o Senhor da Luz, Jon Snow, e é dado para seus servos tecer com isso, como outros tecem com fios.

Mance Rayder riu.

- Eu também tinha minhas dúvidas, Snow, mas por que não deixá-la tentar? Era isso, ou Stannis me assando.

- Os ossos ajudam — disse Melisandre. — Os ossos se lembram. As seduições mais fortes são construídas com tais coisas. Uma bota de um homem morto, um tufo de cabelo, um saco de dedos da mão. **Com palavras suspiradas e orações, a sombra de um homem pode ser tirada de um e vestida em outro**

⁶⁴ But when those folk came into the chamber, it came to no greetings between them. Geirrid cast off her cloak and went up to Katla, and took a sealskin bag which she had had with her, and did it over Katla's head; and then her fellows bound it fast beneath. Then bade Geirrid break open the dais, and there was Odd found, and bound sithence; and after that those twain were brought up to Buland's-head.

There was Odd hanged, and as he spurned the gallows Arnkel said: "Ill is thy lot from thy mother; and so it is that thou hast verily had an ill mother."

Katla said: "True it may be that he has had no good mother, but the ill lot that he has had from me has not been by my will; but it is my will that all ye may have ill hap from me, and I hope withal that that may come to pass; nor shall it be hidden from you that I wrought that harm to Gunnlaug Thorbiornson wherefrom all these troubles have arisen.

"But thou, Arnkel," said she, "may'st have no ill hap from thy mother, because thou hast none alive; but herein were I fain that my spell may stand fast, that from thy father thou mightest have a lot as much the worse than Odd has had from me, as thou hast the more to risk than he; and I hope that this may be said before all is over, that thou hast an ill father."

Thereafter they stoned her with stones that she died under the Head there; [...]. (Tradução minha. Fonte: Anônimo. *Eyrbyggja saga*. Disponível em https://sagadb.org/eyrbyggja_saga.en. Acesso em: 16 maio 2025).

⁶⁵ O Senhor dos Ossos, também conhecido como “Camisa de Chocalho” pela Patrulha da Noite, era um renomado líder do povo selvagem. Seu apelido “Camisa de Chocalho” era devido a sua armadura, que é feita de ossos que fazem barulho (como de um chocalho) quando ele se move. Ele usa um crânio quebrado como capacete.

como um manto. A essência de quem veste não muda, apenas sua aparência.

Ela fazia isso soar uma coisa simples e fácil. Eles não precisavam saber quão difícil tinha sido ou quanto custara para ela. Essa era uma lição que Melisandre aprendera havia muito tempo, em Asshai; **quanto mais fácil o feitiço parecia, mais os homens temiam o feiticeiro.**

[...]

- A mim? — **Snow pareceu assustado.** (Martin, 2012c, p. 575, grifo da autora).

O que se pode perceber é que, embora o seu poder derive da luz – mais especificamente do fogo – sua figura é tratada com o mesmo medo e repulsa destinado às feiticeiras das sagas. Ambas as mulheres – Katla e Melisandre – representam mulheres que dominam o conhecimento sobre o mundo invisível, desafiando as estruturas de poder. Considerando-se as narrativas, a punição de Katla e a desconfiança que recai sobre Melisandre nada mais é do que um fruto de uma mesma lógica: o controle masculino sobre o discurso da magia e a perseguição da mulher que o ameaça.

Apesar do existir um controle masculino acerca dessa narrativa de desconfiança, faz-se importante destacar o papel de liderança e alteridade dessas personagens. Por exemplo, em *Eiríks saga rauða*⁶⁶, a *völva* Þorbjörg lítilvölva⁶⁷ é chamada durante um tempo de crise — fome e instabilidade — para realizar uma profecia ritual na comunidade nórdica na Groenlândia. Deve-se aqui, destacar a descrição da personagem

Quando ela chegou à noite, acompanhada pelo homem que fora enviado para buscá-la, **estava vestida de modo peculiar: usava um manto azul, com fechos no pescoço, enfeitado com pedras preciosas até a barra. No pescoço, tinha colares de contas de vidro. Na cabeça, usava um capuz preto de pele de cordeiro, forrado de arminho. Na mão, levava um bastão com um botão ornamentado com latão e cravejado de gemas ao redor. Usava ao redor da cintura um cinto de pelos macios, com uma grande bolsa de couro onde guardava os talismãs necessários à sua sabedoria. Nos pés, calçava sapatos de couro de bezerro, com tiras longas e fortes e grandes botões de latão nas pontas. Nas mãos, usava luvas de pele de arminho, brancas e peludas por dentro**⁶⁸ (Anônimo, s.d., tradução e grifo da autora)

⁶⁶ A Saga de Eirico, o Vermelho, (*Eiríks saga rauða*) conta a história da colonização nórdica na Groenlândia e da descoberta de terras no Hemisfério Ocidental. Provavelmente foi escrita no início do século XIII e, como acontece com a maioria das outras sagas islandesas, seu autor é desconhecido. Foi preservado nos manuscritos *Hauksbók* e *Skálholtsbók*. Ela é semelhante em muitos aspectos à Saga Groenlandesa, mas, em termos gerais, elas contam os mesmos eventos, mas de maneiras diferentes, e também diferem em muitos aspectos. Há também relatos mais curtos das viagens à Groenlândia, de Eirik e seu filho Leif, em vários manuscritos, e nesse contexto podemos mencionar o Livro do Povo Islandês de Ari, o Sábio, o Livro de Flateyjar, Landnáma e a saga de Ólafs de Tryggvason. (Adaptado de MIRANDA, Pablo Gomes de. A saga de Erik, o Vermelho e a presença nórdica na América. In: **COLÓQUIO INTERNACIONAL DE HISTÓRIA**, 1., 2008, João Pessoa. *Anais...* João Pessoa: UFPB, 2008. GT 11)

⁶⁷ Thorbjörg lítilvölva, em alguns textos.

⁶⁸ Now, when she came in the evening, accompanied by the man who had been sent to meet her, she was dressed in such wise that she had a blue mantle over her, with strings for the neck, and it was inlaid with gems quite down to the skirt. On her neck she had glass beads. On her head she had a black hood of

Quanto à essa descrição, pode-se traçar um forte paralelo entre as duas personagens: Þorbjörg e Melisandre, posto que a mesma é descrita em *A Fúria dos Reis* (AFDR) com a mesma riqueza de detalhes

Como sempre, **trajava vermelho dos pés à cabeça, com um longo vestido solto de seda esvoaçante, brilhante como fogo, com longas mangas pendentes e profundos cortes no corpete, pelos quais se entevia um tecido mais escuro, vermelho-sangue, que usava por baixo. Tinha em torno da garganta uma gargantilha de ouro vermelho, mais apertada do que qualquer corrente de mestre, ornamentada com um único grande rubi.** O cabelo não era de tom alaranjado ou cor de morango dos ruivos comuns, mas de um profundo acobreado lustroso que brilhava à luz das tochas. Até seus olhos eram vermelhos... Mas a pele era lisa e branca, imaculada, clara como leite. E era esguia, graciosa, mais alta que a maior parte dos cavaleiros, com seios fartos, cintura estreita e um rosto em forma de coração. Os olhos dos homens que a encontravam não se afastavam facilmente, nem mesmo os de um mestre. Muitos diziam que era bela, mas não era. Era vermelha, e terrível, e vermelha.

Na saga, Þorbjörg apresenta em suas práticas proféticas canções mágicas (*varðlokur*), as quais devem ser entoadas por mulheres, incluindo Guðríður⁶⁹, e exige silêncio, respeito e oferendas, sendo tratada como autoridade espiritual, mediadora entre os deuses e os humanos, interpretando sinais invisíveis sobre a colônia

No dia seguinte, quando já era tarde, prepararam para ela tudo o que era necessário ao exercício de seus encantamentos. Ela pediu que lhe trouxessem mulheres que conhecessem os cânticos mágicos chamados *varðlokur*, pois esses eram essenciais. Mas nenhuma mulher se apresentou. Procurou-se então por toda a casa se havia alguma mulher que conhecesse essa arte.

Então respondeu Guðríður:

"Não sou versada em grandes saberes, nem sou uma sábia, embora Halldis, minha ama de leite, tenha me ensinado na Islândia os cânticos que ela chamava de *varðlokur*."

"Então tua sabedoria chegou em boa hora", respondeu Thorbjorg. Mas Guðríður disse:

"Essa prática e essa cerimônia são de um tipo tal, que não pretendo tomar parte nelas, pois sou cristã."

lambskin, lined with ermine. A staff she had in her hand, with a knob thereon; it was ornamented with brass, and inlaid with gems round about the knob. Around her she wore a girdle of soft hair, and therein was a large skin-bag, in which she kept the talismans needful to her in her wisdom. She wore hairy calf-skin shoes on her feet, with long and strong-looking thongs to them, and great knobs of latten at the ends. On her hands she had gloves of ermine-skin, and they were white and hairy within. (Tradução minha. Fonte: Anônimo. *Eiríks saga rauða*. Disponível em https://sagadb.org/eiriks_saga_rauda.en. Acesso em: 16 maio 2025).

⁶⁹ No ritual descrito em *Eiríks saga rauða*, a vólva Þorbjörg precisa de alguém que entoe os *varðlokur* — cânticos mágicos que “atraem os espíritos” para que a profecia possa ocorrer. Nenhuma das mulheres presentes aceita participar, com exceção de Guðríður (ou Gudrid), uma jovem educada no cristianismo, que resiste inicialmente por considerar a prática pagã, mas é convencida. Sua voz, no entanto, é fundamental: apenas com sua participação o ritual se completa.

Thorbjorg respondeu:

"Poderias, talvez, ajudar aos homens desta casa sem que fosses pior por isso; e dou a Thorkell a incumbência de providenciar tudo o que for necessário."

Thorkell então insistiu para que Guðríður consentisse, e ela cedeu. As mulheres formaram um círculo em volta, e Thorbjorg subiu na plataforma e sentou-se em seu assento mágico. Então Guðríður entoou o *varðlokur* com uma voz tão bela e excelente que ninguém ali se lembrava de já ter ouvido algo tão belo.

A *völva* agradeceu-lhe o canto:

"Muitos espíritos estiveram presentes sob o encanto desta canção e se agradaram de ouvi-la, os quais antes nos evitavam e não nos prestavam homenagem. **Agora muitas coisas me estão claras, que antes estavam ocultas tanto para mim quanto para os outros. Posso dizer agora que a escassez não durará mais; a estação melhorará com a chegada da primavera.** A epidemia que tanto nos afligiu desaparecerá mais rápido do que esperávamos. **E a ti, Guðríður, recompensarei desde já por tua ajuda, que muito nos beneficiou; pois teu destino me está agora claro e visível: tu farás aqui na Groenlândia um casamento honrado, ainda que não duradouro; pois teu caminho te levará de volta à Islândia, e de ti nascerá uma linhagem numerosa e distinta, sobre cujos ramos brilhará uma luz radiante.** E assim, vai agora em paz e com felicidade, minha filha." (Anônimo, s.d., tradução e grifo da autora)

Paralelamente à Melisandre, pode-se comparar e analisar seus rituais da mesma forma que ocorre nas sagas: os mesmos exigem silêncio e concentração, mas também temor.

- Muito e ainda mais - mas ver nunca era tão simples quanto essas palavras sugeriam. **Era uma arte e, como todas as artes, exigia maestria, disciplina, estudo.** Dor. Isso também. R'hllor falava com seus escolhidos através do fogo sagrado, em uma linguagem de cinzas, brasas e chamas retorcidas que apenas um deus poderia realmente compreender. Melisandre praticara sua arte por anos além da conta e pagara o preço. Não havia ninguém, nem mesmo na sua ordem, que tivesse sua habilidade em ver os segredos meio revelados e meio ocultos nas chamas sagradas. Até agora, ela não tinha tido uma visão sequer de seu rei.

Rezo por um vislumbre de Azor Ahai, e R'hllor me mostra apenas Snow. (Martin, 2012c, p. 561, grifo da autora).

Pode-se entender, então, que ambas são como pontes entre dois mundos: a *völva* na *Eiríks saga rauða* entre os homens e os deuses nórdicos; e Melisandre entre os vivos e o Senhor da Luz, e ambas as personagens requerem atenção solene enquanto realizam seus encantamentos.

Além disso, ambas acreditam que estão salvando a humanidade, embora os métodos de Melisandre sejam bastante questionáveis, através de uma profecia ritualística, tendo sua autoridade mística advinda tanto da performance simbólica (vestimentas e indumentárias, suas palavras e o ambiente), quanto do temor que inspiram. Faz-se mister considerar que o respeito conquistado por Þorbjörg na saga é conquistado por Melisandre, muitas vezes, através da imposição do medo.

b) Magia de sangue e sacrifício

Um outro ponto que se deve observar quanto à Melisandre se concentra em torno do uso de magia envolvendo sangue e sacrifício. Deve-se considerar, no entanto, que a série de TV *Game of Thrones* apresenta algumas cenas sacrificiais que, na obra escrita, não ocorreram e, neste trabalho, considerar-se-á a obra literária.

De acordo com Price (2019, p. 72), as feiticeiras se encontram dentro de um ideal literário, no qual são “instigadoras e mulheres de sangue”, sendo que, que muitas dessas figuras não refletem as condições reais nem do período pré-cristão em que se passa a ação das sagas, nem do mundo medieval em que foram compostas.

As características comuns dessas mulheres foram resumidas de forma útil por Katherine Morris (1991, p. 173), quando ela escreve que “a magia era manipulativa, prática e alcançada de forma imediata. A feiticeira mudava o tempo, lançava feitiços ou controlava coisas fora de si”. Aqui podemos examinar os traços coletivos e individuais presentes nas descrições dessas pessoas, bem como de outros tipos de feiticeiras. Alves (2025, p. 6) afirma que ritos sacrificiais podem ser encontrados nas mais diversas sagas, como, por exemplo, na *Yinglinga saga*, quando é dito que Þorolf participava de vários sacrifícios e buscava profecias com o deus Þórr (*Yinglinga saga* – cap. 4).

Considerando-se a já citada *Yinglinga saga*, no capítulo 8, pode-se encontrar a presença de relatos sacrificiais a pedido do deus Óðinn, de modo que as colheitas pudessem ser boas, pudessem ter vitórias ou apaziguar os deuses.

Óðinn estabeleceu em sua terra as mesmas leis que estavam em vigor em Ásaland. Assim, ele decretou por lei que todos os mortos deveriam ser cremados, e seus pertences colocados com eles sobre a pira, e as cinzas lançadas ao mar ou enterradas na terra. Assim, dizia ele, cada um chegaria a Valhalla com as riquezas que possuía na pira; e também desfrutaria daquilo que ele mesmo tivesse enterrado na terra.

Para homens de importância, deveria ser erguido um túmulo em sua memória; e para todos os outros guerreiros que se tivessem destacado por sua bravura, uma pedra ereta (*stein*) deveria ser colocada — costume que perdurou muito tempo após a época de Óðinn.

No Dia de Inverno (*Vetrnætr*, início do calendário nórdico, por volta de outubro), deveria haver um sacrifício de sangue para assegurar um bom ano; no meio do inverno (provavelmente o *Jól*, o solstício de inverno), para uma boa colheita; e o terceiro sacrifício deveria ser feito no Dia de Verão (abril), para vitória em batalha.

Em toda a Suécia (*Svíþjóð*), o povo pagava a Óðinn um *scatt* (tributo ou imposto) — uma quantia por cabeça; e em troca, Óðinn deveria defender o país de inimigos ou distúrbios, e pagar os custos dos banquetes de sacrifício em prol de um bom ano⁷⁰. (Anônimo, s.d., grifo e tradução da autora)

⁷⁰ Óðinn established the same law in his land that had been in force in Ásaland. Thus he established by law that all dead men should be burned, and their belongings laid with them upon the pile, and the ashes be cast into the sea or buried in the earth. Thus, said he, every one will come to Valhalla with the riches he had

Um outro exemplo disso ocorre em *Gautrek's saga*. O sacrifício, nessa saga, é atribuído a Starkarð, que se torna uma espécie de herói trágico na literatura escandinava. Embora não seja uma feiticeira, é possível encontrar a utilização de sacrifícios em nome dos deuses – nesse caso, este ocorre a pedido do deus Óðinn.

Nos melhores anos
do meu tempo de batalhas,
segui o primeiro
dos reis famosos;
então partimos
para nossa última
odiosa jornada
até Hordaland.

**Thor moldou
minha vergonha, ordenou
que eu fosse traidor,
prende-me à desgraça.**

**Não era de mim
o desejo de matar:**
não era apto
para tal mal.

**Contra minha vontade,
entreguei aos deuses
meu verdadeiro senhor,
Vikkar, ao alto da árvore:
jamais tanta dor
senti em mim
como quando minha lança
penetrou seu lado.**⁷¹ (Gautrek's saga 7, 1985, p. 157-158, tradução e grifo da autora)

with him upon the pile; and he would also enjoy whatever he himself had buried in the earth. For men of consequence a mound should be raised to their memory, and for all other warriors who had been distinguished for manhood a standing stone; which custom remained long after Óðinn's time. On winter day there should be blood-sacrifice for a good year, and in the middle of winter for a good crop; and the third sacrifice should be on summer day, for victory in battle. Over all Swithiod the people paid Óðinn a scatt or tax -- so much on each head; but he had to defend the country from enemy or disturbance, and pay the expense of the sacrifice feasts for a good year. (Tradução minha. Fonte: Anônimo. *Yinglinga saga*. Disponível em < <https://www.sacred-texts.com/neu/heim/02ynglga.htm> >. Acesso em: 16 maio 2025).

⁷¹ The best years
of my battle-time,
I followed the first
of famous kings;
then we launched
upon our last
hateful venture
to Hordaland.

Thor shaped
my shame, ordained

Sob essa óptica, o sacrifício ritualístico ocorre como forma de garantir prosperidade ou sabedoria sobrenatural, sob a ordem de um deus – no caso Óðinn. Vale salientar que, nessa saga, o sangue sacrificial é de um rei – Víkarr.

O sangue sacrificial tem um papel importante dentro das sagas. Na *Völsunga saga*, por exemplo, ao matar Fafnir⁷² e comer o coração dele, o herói Sigurd ganha poderes sobrenaturais de compreensão – fala com animais, vê o invisível.

Então Sigurd cortou a serpente e retirou-lhe para fora o coração com a espada chamada Ridil. Então Regin bebeu do sangue de Fafnir e disse: “Concede-me uma graça que não te custará nada. **Pega o coração, vai acender uma fogueira para assá-lo e então dá-mo, para eu comê-lo.**

Foi-se Sigurd e pôs-se a assá-lo num espeto. E, quando começava a espumar, encostou o dedo para testar se já estava assado. Levou então o dedo à boca. **E, assim que o sangue da serpente tocou a sua língua, passou a compreender o canto dos pássaros.** Ele ouviu que os picancilhos piavam no arbusto ao seu lado. (Anônimo, 2011, p. 80-81, grifo da autora)

Similarmente, em *As Crônicas do Gelo e Fogo*, Melisandre assume um papel “odínico”, ao determinar quem deve viver ou morrer para que os outros prosperem, incluindo, inclusive, a questão do sangue real – Edric Storm⁷³ é um dos personagens, os

me traitor, tied
me to misery.
I was not keen
for killing: I
was not apt
for such evil.

Against my will
I gave to the gods
my true lord Vikar
high on the tree:
never such pangs
of pain for me
as when my spear

slipped into his side. (Tradução minha. GAUTREK’S SAGA. In: PÁLSSON, Hermann; EDWARDS, Paul (Trad.). *Seven Viking Romances*. London: Penguin Books, 1985. p. 157-158).

⁷² Na mitologia nórdica, Fafnir é o filho do rei anão Hreidmar e irmão de Regin e Otaro. Na *Völsunga saga* (Saga dos Volsungos), ele é um anão com um braço poderoso e uma alma sem medo. Certo dia, Loki vê Otaro - filho de Hreidmar - com um peixe, o confunde com uma lontra e o mata. Após Otaro ser morto, Hreidmar recebe o Andvarinaut como recompensa, um anel amaldiçoado. Fafnir e Regin matam seu pai pelo ouro, mas Fafnir decide tomar posse completa do tesouro e se torna um dragão. Regin envia seu aprendiz Siegfried para matá-lo, e o jovem parte para a toca do inimigo. Siegfried então mata o dragão Fafnir com um golpe de sua espada Gram, e se banha com o sangue do inimigo para ter invulnerabilidade, exceto por um dos ombros, coberto por uma folha. Regin então pede a Sigurðr o coração de Fafnir, e Siegfried também bebe um pouco do sangue do dragão, ganhando a habilidade de entender a língua dos pássaros. Os pássaros o alertam para matar Regin, que tramava a morte do jovem. Siegfried cumpre o pedido, mata Regin e consome o coração de Fafnir, recebendo o dom da sabedoria.

⁷³ Edric Storm é filho bastardo do Rei Robert Baratheon e de Delena Florent.

quais Melisandre, pela questão sanguínea, decide que deve morrer em *A Tormenta das Espadas* (ATDS), em um diálogo entre ela e Davos Seaworth.

- Não há deuses além de R'hllor e do Outro, cujo nome não pode ser pronunciado.
- A boca de Melisandre era uma linha dura e vermelha. - E os homens pequenos amaldiçoam aquilo que não são capazes de compreender.
- Eu sou um homem pequeno - admitiu Davos -, portanto, **explique-me por que necessita desse garoto, Edric Storm, para acordar o seu grande dragão de pedra, senhora.**
- Estava determinado a proferir o nome do garoto tantas vezes quantas pudesse.
- **Só a morte pode pagar pela vida, senhor. Uma grande dádiva requer um grande sacrifício.**
- Onde está a grandeza numa criança ilegítima?
- **Ele tem o sangue de um rei nas veias.** Já viu o que até um pouco desse sangue pode fazer...
- Vi a senhora queimar algumas sanguessugas.
- E dois falsos reis estão mortos. (Martin, 2012a, p. 626)

Alguns textos nórdicos mencionam os *blóts* (sacrifícios), tais como a *Heimskringla* e o *Íslendingabók*, os quais mostram que as práticas de sacrifícios humanos em momentos de crise eram práticas comuns nesses períodos, comprovados através, inclusive, de fontes documentais da época.

De modo a elucidar o entendimento, o quadro 13 faz um contraponto entre a magia de sangue de Melisandre e nas sagas, as quais serão explicadas a posteriori.

Quadro 13: Magia de sangue em Melisandre e nas sagas

<i>Elemento</i>	<i>Fontes nórdicas</i>	<i>Melisandre</i>
Tipo de vítima	Homens, reis, filhos de sangue nobre	Criança real
Finalidade do sacrifício	Fertilidade, poder, sabedoria	Vitória, visão, apocalipse
Justificativa religiosa	Ordem divina, pacto com Óðinn	Profecia e fé em R'hllor
Agente do sacrifício	Reis, sacerdotes, deuses (Óðinn etc.)	Mulher-sacerdotisa (Melisandre)
Elemento simbólico	Sangue e sofrimento abrem caminhos místicos	Sangue real gera poder mágico

Fonte: elaborado pela autora (2025)

Melisandre, durante a obra, vale-se de sacrifícios de sangue. Embora não envolva sacrifício letal direto – ou seja, ela não sacrifique diretamente as vítimas – ela se vale do sangue real “simbólico” para tal, como uma espécie de vetor mágico. Um bom exemplo disso é o episódio em que a Feiticeira Vermelha se vale das sanguessugas – vetores indiretos de magia – para a realização de sacrifícios a pedido de Stannis Baratheon.

Stannis rangeu os dentes.

- Não quero ouvir mais nada sobre isso. Os dragões acabaram-se. Os Targaryen tentaram trazê-los de volta meia dúzia de vezes. E fizeram papel de bobos, ou de cadáveres. Cara-Malhada é o único bobo de que precisamos neste rochedo esquecido por deus. Você tem as sanguessugas. Faça o seu trabalho.

Melisandre inclinou rigidamente a cabeça e disse:

- Às ordens de meu rei. - Enfiou a mão direita na manga esquerda e atirou um punhado de pó dentro do braseiro. Os carvões rugiram. Enquanto chamas pálidas se contorciam por cima deles, a mulher vermelha pegou o prato de prata e levou-o ao rei. Davos viu-a levantar a tampa. Por baixo dela encontravam-se **três grandes sanguessugas negras, inchadas com sangue.**

O sangue do garoto, soube Davos, Sangue de um rei.

Stannis estendeu uma mão, e seus dedos fecharam-se em volta de uma das sanguessugas.

- Diga o nome - ordenou Melisandre.

A sanguessuga retorcia-se na mão do rei, tentando se prender a um de seus dedos.

- O usurpador - disse ele, - Joffrey Baratheon, - Quando atirou a sanguessuga no fogo, ela enrolou-se entre os carvões como uma folha de outono e incendiou-se.

Stannis agarrou a segunda,

- O usurpador - declarou, dessa vez mais alto. - Balon Greyjoy. - Deu-lhe um piparote ligeiro para dentro do braseiro, e o corpo do animal abriu-se e crepitou. O sangue jorrou de seu interior, silvando e fumegando,

A última sanguessuga estava na mão do rei. Estudou aquela por um momento, enquanto se contorcia entre seus dedos.

- O usurpador - disse por fim, - Robb Stark. - E atirou-a para as chamas. (Martin, 2012c, p. 434, grifo da autora).

A partir daí, os três personagens supracitados acabam morrendo. Embora as mortes ocorram, tal qual exposto do quadro 14, apresentado na sequência, de modo que não estejam diretamente relacionados com a magia de Melisandre, estas cumprem o seu papel na narrativa.

Quadro 14: Morte dos personagens envolvidos na magia das sanguessugas

<i>Personagem</i>	<i>Morte</i>	<i>Causa da morte</i>	<i>Relação com o ritual</i>
Balon Greyjon ⁷⁴	Entre <i>A Tormenta das Espadas</i> e <i>O Festim dos Corvos</i>	Cai de uma ponte de corda durante uma tempestade	Morte suspeita. Há indícios de que ele fora assassinado por Euron Greyjoy, sugerindo influência indireta do ritual ou apenas coincidência manipulada.

⁷⁴Balon Greyjoy é o chefe da Casa Greyjoy de Pyke; e assim, lorde supremo das Ilhas de Ferro. Ele é capitão da Grande Lula Gigante. Ele é um seguidor dos Costumes Antigos dos homens de ferro e tentou levá-los de volta a proeminência. Em 289 d.C., ele proclamou a independência das Ilhas de Ferro sobre o Trono de Ferro, porém foi derrotado pelas forças de Rei Robert I.

Joffrey Baratheon ⁷⁵	No Casamento Púrpura, em <i>A Tormenta das Espadas</i>	Envenenado por Olenna Tyrell ⁷⁶ e Petyr Baelish ⁷⁷	Planejamento político. A magia de Melisandre não é comprovada, mas morte cumpre o seu “presságio”.
Robb Stark ⁷⁸	No Casamento Vermelho, em <i>A Tormenta das Espadas</i>	Assassinado nas Gêmeas, no Casamento Vermelho	Conspiração entre as casas Frey, Bolton e Lannisters. Não há evidência direta de magia, mas a morte serve politicamente a Stannis.

Fonte: elaborado pela autora (2025)

Os três personagens, eventualmente, morrem em circunstâncias adversas, o que levanta questões sobre a sua fé, causalidade e manipulação, posto que são ações políticas e humanas que as causam. Nesse ponto, a ambiguidade narrativa é completamente deliberada – o autor decide manter a dúvida sobre a eficácia da magia de Melisandre: ou ela é eficaz ou apenas fruto de uma manipulação de eventos para manter sua autoridade espiritual.

Nesse ponto, Melisandre buscava assassinar todos aqueles que se pusessem diante dos seus objetivos, mesmo que à distância. Partindo desse conceito, a ideia de magia à

⁷⁵ O Rei Joffrey I Baratheon foi o décimo oitavo rei a governar a partir do Trono de Ferro e o segundo rei da dinastia Baratheon. Embora seja considerado pela maioria como o filho mais velho do Rei Robert Baratheon e da Rainha Cersei Lannister, Joffrey é, na verdade, um bastardo nascido do relacionamento incestuoso de Cersei com seu irmão gêmeo, Jaime Lannister. Ele é o irmão mais velho de Myrcella e Tommen Baratheon. A decisão imprudente de Joffrey de executar Ned Stark sob falsas acusações de traição deu início à Guerra dos Cinco Reis, que dá origem a narrativa de *As Crônicas de Gelo e Fogo*.

⁷⁶ Lady Olenna Tyrell, nascida Redwyne, era a matriarca idosa da Casa Tyrell e a última chefe conhecida daquela casa. Lady Olenna fora uma mestra da política da corte, conspiradora e intrigante por excelência ao longo de sua vida. Ela também era conhecida por sua sagacidade e sarcasmo. Como resultado, Lady Olenna foi popularmente apelidada de Rainha dos Espinhos, em referência ao símbolo Tyrell - uma rosa - e seus comentários cortantes e farpados. De muitas maneiras, ela era a chefe de fato da Casa Tyrell na época da Guerra dos Cinco Reis e parecia ter grande influência. Após a maior parte de sua família ser morta na destruição do Grande Septo de Baelor, um evento orquestrado por Cersei Lannister, o desejo de vingança de Olenna a leva a prometer as forças da Casa Tyrell a Daenerys Targaryen. No entanto, quando Daenerys envia suas forças para tomar Rochedo Casterly, o exército de Jaime Lannister saqueia Jardim de Cima. Oferecendo a Olenna um fim pacífico, ele permite que ela beba veneno. No entanto, antes de morrer, ela revela que foi ela quem assassinou seu filho, Joffrey Baratheon, no Casamento Púrpura.

⁷⁷ Lorde Petyr Baelish, popularmente chamado de Mindinho, foi o Mestre da Moeda no Pequeno Conselho sob os Reis Robert Baratheon e Joffrey Baratheon. Ele era um manipulador habilidoso e usou sua propriedade de bordéis em Porto Real para adquirir vasta riqueza e acumular informações sobre rivais políticos. A rede de espionagem de Baelish é eclipsada apenas pela de seu arquirrival Varys, a Aranha, chamado também de Mestre dos Sussuros. Em sua busca por poder, ele orquestrou um enorme conflito em Westeros por meio de múltiplas conspirações e assassinatos, que efetivamente deram início à Guerra dos Cinco Reis, levando à devastação generalizada e à destruição de várias casas importantes.

⁷⁸ Robb é o filho mais velho de Catelyn e Eddard, irmão de Sansa, Arya, Bran e Rickon e meio-irmão de Jon Snow. Robb adotou um lobo chamado Vento Cinza. Quando Eddard é preso e posteriormente executado pelo rei Joffrey Baratheon, Robb é declarado Rei no Norte (do inglês, *Rei do Norte*), e lidera uma rebelião contra o Trono de Ferro. No conflito resultante, ele se mostra um comandante de batalha adepto, garantindo várias vitórias notáveis sobre as forças Lannister e capturando Jaime Lannister, o Regicida.

distância é comum é ambas as tradições e possui vínculos simbólicos. Com isso, a morte pode, sim, ser “enviada” por meios indiretos, a partir da utilização de elementos pessoais, como sangue, nomes, etc., servindo como canais mágicos para tal, assim como foi o caso das sanguessugas.

Esse conceito de magia enviada – de uma magia de contágio – cujo intuito é o papel do agente mágico e dos alvos a serem atingidos pode ser vista em algumas sagas, tais como a *Vatnsdæla saga* e na *Eyrbyggja saga*.

Na *Vatnsdæla saga*, a personagem Ljót é descrita como uma mulher de temperamento difícil, solitária e pouco estimada pelas pessoas. Ela tem um filho, com quem vive, chamado Hrolleifur, o qual é forte, mas possuidor de um comportamento agressivo e opressor. Ambos moravam na região de Hrolleifsdal e, lá, rapidamente entraram em conflito com os vizinhos.

Certa vez, Hrolleifur, após uma série de desentendimentos e assassinato de Ingimundr, o Velho, é morto pelos seus filhos, que vingam a morte do pai. Sabendo disso, Ljót tenta vingar a morte do seu filho se utilizando de magia, a qual não é bem sucedida, tal qual pode ser vista na passagem do capítulo 26.

[...]

Jökull se sentou atrás dos esquis, e logo um homem saiu e ficou cochichando na porta, sem ver os homens que estavam ali. Depois saíram outros dois homens, e o terceiro era Hrolleif. Jökull o reconheceu e atacou ferozmente, e a pilha de esquis caiu, mas ele conseguiu jogar o porrete para os irmãos e desceu correndo da casa, atacando Hrolleif de modo que ele não conseguiu escapar. Nenhum deles conseguiu vantagem e caíram ladeira abaixo, ficando feridos.

Quando os irmãos chegaram, Högni perguntou:

— O que está acontecendo aqui? Não sei do que se trata.

Þorsteinn respondeu:

— **É Ljót, a velha, que está fazendo coisas estranhas.**

Ela estava com as roupas puxadas para trás da cabeça, andando ao contrário e movendo a cabeça entre as pernas. Seu olhar era horrível, como se lançasse um feitiço aterrorizante.

Þorsteinn disse a Jökull:

— Mate agora Hrolleif, que você quer fazer isso há muito tempo.

Jökull respondeu:

— Estou pronto para isso.

Ele cortou a cabeça dele e pediu que ele não se reerguesse nunca.

— Sim, sim — disse Ljót — agora está claro que posso vingar o filho de Hrolleif, e vocês, filhos de

Ingimundur, são homens poderosos.

Þorsteinn perguntou:

— O que você quer dizer com isso?

Ela disse que pretendia mudar todo o cenário, mas eles ficaram envergonhados e tiveram que fugir pela floresta como animais selvagens. Ela disse que teria sido pior se não os tivesse visto antes.

Þorsteinn desejou que tivessem boa sorte.

Depois disso, **Ljót morreu em sua loucura e feitiçaria**, e assim termina esta história⁷⁹ (Anônimo, 2001, p. 247, grifo e tradução da autora).

O mesmo acontece na *Eyrbyggja saga*, conforme apresentado outrora, quando Katla realiza magia de transfiguração no seu filho, para que ele não seja capturado e morto.

De modo comparativo, pode-se observar semelhanças e diferenças entre as ações de Melisandre e das feiticeiras nessas duas sagas. Quanto às semelhanças, os alvos dos feitiços são inimigos políticos ou locais das personagens, sendo mulheres dotadas de poder mágico. Entretanto, as diferenças são maiores.

Melisandre embebe as sanguessugas com o sangue de Edric Storm e, cerimonialmente, são atiradas ao fogo, em que a mesma, juntamente com Stannis, deseja a morte de seus inimigos usurpadores do trono, conforme acreditam ser. Diferentemente de Ljót e Katla, Melisandre é uma sacerdotisa ambígua e temida, o que difere dos papéis das duas feiticeiras das sagas, as quais são marginalizadas, temidas, mas, eventualmente, punidas pelos seus atos. O quadro 15 explicita as diferenças e semelhanças existentes entre as personagens em ambos os textos.

⁷⁹ Jokul positioned himself in the pile of firewood, and soon a man came out and looked around by the door, and did not see the men who had come there. Then a second man came out and a third, and this was Hrolleif. Jokul recognized him clearly and gave a violent start, and the log pile collapsed, but he was still able to throw the stick to his brothers, and jumped down and managed to grab Hrolleif so that he could not run away. There was no difference in their strength, and they both rolled down the bank, each lying alternately on top and underneath.

When the brothers approached, Hogni said, 'What monster is this coming towards us here? I do not know what it is.'

Thorstein replied, 'This is Ljot the old witch - look how bizarrely she has got herself up.'

She had pulled her clothes up over her head and was walking backwards, with her head thrust between her legs. The look in her eyes was hideous - the way she could dart them like a troll.

Thorstein said to Jokul, 'Kill Hrolleif now; you have wanted to do this for a long time.'

Jokul said, 'I'm quite ready for it now.'

He then hacked off his head and told him that he would never haunt them again.

'Well, well,' said Ljot, 'I came very near to being able to avenge my son Hrolleif, and you sons of Ingimund are very lucky men.'

Thorstein replied, 'What is the clearest sign of that?'

She said that she had intended to change the whole lie of the land there, 'and all of you would have run wild and been driven crazy with fear out among the wild animals, and that is how things would have turned out if you had not spotted me before I saw you.'

Thorstein said that it was no surprise that their respective luck had changed. Then Ljot the witch died in her rage and sorcery, and mother and son are now out of the saga. (Tradução minha. ANÔNIMO. *The Saga of the People of Vatnsdal*. In: THE SAGAS of the Icelanders. Translated by Judy Quinn. Introduction by Robert Kellogg. New York: Penguin Books, 2001. p. 247).

Quadro 15: Morte dos personagens envolvidos na magia das sanguessugas

<i>Elemento</i>	<i>Melisandre</i>	<i>Feiticeiras (Katla/Ljót)</i>
Meio mágico utilizado	Sanguessugas embebidas no sangue real (Edric Storm).	Objetos encantados, canções, manipulação da percepção.
Vínculo com o alvo	Sangue de Edric Storm (parente dos reis rivais).	Simpatia mágica (bonecos, nomes, fragmentos pessoais (cabelo, etc.)).
Modo de ação	Nomeia cada um e atira as sanguessugas no fogo.	Encantamento à distância, com intuito de dissimular.
Alvos do feitiço	Robb Stark, Balon Greyjoy e Joffrey Baratheon (rivais ao trono, considerados usurpadores).	Inimigos locais, rivais em disputas familiares ou políticas.
Consequência esperada	Morte dos rivais políticos de Stannis Baratheon.	Doença, confusão, morte ou invisibilidade temporária do inimigo.
Autoridade do agente mágico	Sacerdotisa reconhecida (ambígua e temida).	Mulheres marginalizadas, temidas e, eventualmente, punidas pelos seus atos.
Confirmação de poder	Todos os três reis morrem (uma aparente eficácia).	Rituais funcionam até serem descobertos, expostos ou rompidos por outros rituais mágicos.
Dimensão simbólica	Sangue representa o poder real; fogo representa a purificação e a execução mágica.	Objeto seria o canal mágico; visão seria enganada; e o nome seria a essência mágica.
Resposta social	Mistura de reverência (Stannis, Selyse, Jon) e desconfiança (Jon Snow e Davos)	Pânico e punição social (como ocorre com Katla, quando é morta).

Fonte: elaborado pela autora (2025)

A partir do quadro, pode-se observar que todas essas feiticeiras representam o feminino desviante, sendo Melisandre aquela que porta uma autoridade ritualística e uma moral, posto que é reverenciada e temida; no contraponto, Katla e Ljót são feiticeiras domésticas, as quais se valem de sua magia, mas são socialmente invisíveis enquanto autoridade ritualística. Além disso, Melisandre é tolerada em seu meio, pois serve a intuítos maiores – a ascensão de Stannis Baratheon ao trono; já Katla e Ljót são reprimidas ou mortas. Deste modo, pode-se dizer que a Feiticeira Vermelha representa uma versão hierarquizada e institucionalizada dessa feiticeira, ao contrário do que ocorre nas sagas, em que as mesmas são mais vulneráveis à repressão social.

c) Magia sexual e de controle corporal

Nesse contexto, analisar-se-á a questão sexual vinculada à elaboração da personagem em contraponto com as sagas. Faz-se necessário um adendo, posto que a série de TV *Game of Thrones* traz algumas cenas, as quais não ocorrem (ou não são explicitamente ditas) na obra.

Um dos eventos que ocorre na série – a relação sexual entre Stannis Baratheon e Melisandre – na obra é subentendida e não fica realmente explícito se ela ocorreu, embora exista na obra indícios de um envolvimento sexual entre eles. Em *A Dança dos Dragões*, no único capítulo dedicado exclusivamente à feiticeira, tem-se um indício dessa informação.

Amanhecer. Outro dia nos é dado, com a graça de R'hllor. Os terrores da noite retrocedem. Melisandre passara a noite na cadeira ao lado do fogo, como frequentemente fazia. **Com a partida de Stannis, sua cama tinha pouco uso.** Não tinha tempo para dormir, com o peso do mundo sobre seus ombros. E tinha medo de sonhar. *Dormir é uma pequena morte, sonhos são sussurros do Outro que quer nos arrastar para a noite eterna.* Preferia sentar-se banhada pelo brilho avermelhado das chamas do seu senhor vermelho, seu rosto enrubescendo pelas ondas de calor como se fossem beijos de um amante. Algumas noites, ela dormitava, mas nunca mais do que uma hora. Um dia, Melisandre esperava, não dormiria mais. Um dia estaria livre dos sonhos. *Melony, pensou. Lote Sete* (Martin, 2012c, p. 562-563, grifo da autora).

Martin faz uma construção textual um tanto quanto ambígua – não se sabe ao certo se ela não dormira por causa do “peso do mundo sobre seus ombros” ou apenas porque Stannis não estava com ela. Isso se deve ao fato de que no livro *A Fúria dos Reis*, no capítulo Davos II, Davos Seaworth leva Melisandre de barco a uma caverna sob Ponta Tempestade⁸⁰. Nesse momento, Melisandre está “nua e enormemente grávida” (Martin, 2012c, p. 401) e, na sequência, dá à luz a uma sombra, a qual é responsável pela morte de Cortnay Penrose.

“Melisandre tinha jogado o capuz para trás e saía de dentro da sufocante veste. Por baixo **estava nua, e enormemente grávida...** Ofegando, a mulher agachou e abriu as pernas... a sombra deslizou por completo para o mundo e se ergueu, mais alta do que Davos... **Ele conhecia aquela sombra. E conhecia o homem que a lançava.**” (Martin, 2012c, p. 401-402, grifo da autora).

⁸⁰ Ponta Tempestade é o assento ancestral da Casa Baratheon, e um de três grandes castelos controlados pela antiga casa nobre, os outros sendo: a Fortaleza Vermelha em Porto Real e a ilha de Pedra do Dragão. Stannis Baratheon era o Senhor da Ponta Tempestade até morrer. Por enquanto, ainda não se sabe quem ficará entitulado ao castelo, se alguém assim ficará. Ponta Tempestade é uma fortaleza formidável, localizada na costa sudeste de Westeros de frente à Baía dos Naufrágios.

Um outro momento sugerido em que, possivelmente, Melisandre e Stannis possuem uma ligação sexual é quando Salladhor Saan⁸¹, em conversa com Davos Seaworth diz que

- Ninguém? - rouquejou. - O que quer dizer com ele não receber ninguém? - sua voz soava úmida e espessa, até mesmo aos seus ouvidos, e por um momento a cabine pareceu oscilar ao seu redor.
 - Ninguém além dela - disse Salladhor Saan, e Davos não precisou perguntar o que ele queria dizer.
 - Meu amigo está se cansando. E de uma cama que está precisando, não de Salladhor Saan, Uma cama e muitas mantas, com uma compressa quente no peito e mais vinho e cravo.
 Davos sacudiu a cabeça - Vou ficar bem. Conte-me, Salla, preciso saber. Ninguém além de Melisandre?
 O lisenio lançou um longo olhar de dúvida para ele e prosseguiu com relutância, - **Os guardas estão mantendo todos os outros afastados, até sua rainha e a filhinha.** Criados trazem refeições que ninguém come. - Inclinou-se para a frente e baixou a voz, - **Ouvi estranhas conversas sobre fogos esfomeados dentro da montanha, e sobre como Stannis e a mulher vermelha descem juntos para observar as chamas. Há poços, dizem, e escadas secretas que descem até o coração da montanha, até lugares quentes onde só ela pode caminhar sem se queimar. É mais do que suficiente para aterrorizar um velho, a tal ponto que às vezes quase não arranja forças para comer.**
 Melisandre. Davos estremeceu.
 - A mulher vermelha fez isso a ele - disse. - Enviou o fogo para nos consumir, para punir Stannis por tê-la posto de lado, para lhe ensinar que não tem esperança de vencer sem seus feitiços (Martin, 2012c, p. 127-128, grifo da autora).

Em um outro momento, em uma conversa entre Melisandre e Davos Seaworth, Melisandre diz:

- Estará o bravo Sor Cebolas assim tão assustado por uma sombra passageira? Se é assim, anime-se. **As sombras só vivem quando são geradas pela luz, e os fogos do rei ardem tão fracos que não me atrevo a tirar-lhe mais para fazer outro filho.** Isso poderia até matá-lo. - Melisandre aproximou-se. - Mas com outro homem... um homem cujas chamas ainda se erguem quentes... se realmente deseja servir à causa do seu rei, venha uma noite aos meus aposentos. Poderia dar-lhe prazer tal como nunca conheceu e, com seu fogo da vida, poderia gerar...
 - ... um horror. - Davos afastou-se dela. - Não quero nada com a senhora. Ou com o seu deus. Que os Sete me protejam.

⁸¹ Salladhor Saan é um pirata de Lys, embora nativo das Ilhas do Verão. Ele comanda uma frota de trinta navios que frequentemente ataca navios mercantes que viajam entre Westeros e as Cidades Livres. Às vezes, em busca de riqueza extra, ele muda de ramo e trabalha como vendedor: vendendo os serviços de seus navios e tripulações pela maior oferta, para atuar como mercenário em vários conflitos. Ele foi recrutado para a causa do Rei Stannis Baratheon, mas Salladhor o abandonou depois da Batalha da Água Negra. Salladhor reentrou no serviço de Stannis, no entanto, o rei conseguiu um empréstimo do Banco de Ferro de Braavos, permitindo-lhe pagar a taxa de Salladhor.

Entende-se, no entanto, que há uma tensão sexual subentendida na relação entre essas duas personagens, a qual o autor, George Martin, não deixa completamente explícita.

Analisando-se a obra de Martin à luz dos textos nórdicos, Katherine Morris (1991, p. 172) conduziu um estudo extenso sobre conceitos de gênero em relação à mulher usuária de magia na antiga cultura nórdica, traçando o caminho das atitudes transformadas desde as videntes e feiticeiras até o conceito medieval de bruxa. Ela argumenta que o período de composição das sagas via a bruxa como uma figura lasciva, carnal, de sexualidade perigosa, e que essa imagem foi projetada sobre as fontes escritas como uma camada distorcida, sendo sua análise firmemente enraizada na teoria literária moderna, o que é problemático para nossos propósitos aqui, pois geralmente considera modelos literários criativos em vez de realidades antigas, mas suas conclusões são instigantes.

Dado o caráter do complexo *ergi* e suas fortes conexões com o ato do *seiðr*, parece razoável perguntar exatamente o que havia na realização do ritual que produzia um sistema tão extremo de tabus e associações. Uma possibilidade é que as conotações homoeróticas do *ergi* masculino possam sugerir que o *seiðr* envolvia atos reais ou simbólicos desse tipo – esta é a linha adotada por muitos dos primeiros intérpretes (Price, 2019)

Jenny Jochens (1996, p. 74) afirma que

Pode-se aventar, no entanto, que a cerimônia de *seiðr* imitava o ato heterossexual, em que a mulher desempenhava seu papel costumeiro de receber, não o membro masculino, mas seu substituto: o bastão, que sempre foi o equipamento padrão das *vǫlur* humanas encarregadas da magia. Na mente dos criadores dos textos mitológicos, o *seiðr* pode ter incluído orgasmo masturbatório por parte da praticante, mas, eventualmente, apenas o bastão permaneceu como símbolo.

Tolley (1995, p. 70) diz que há, de fato, considerável evidência circunstancial que sugere que os rituais envolviam ações sexuais literais ou simuladas, nas quais os vários tipos de bastões desempenhavam um papel importante como substituto ou símbolo fálico. Primeiro, os próprios bastões têm epítetos fálicos. Em *Bósa saga* 11, por exemplo, encontramos a palavra *gǫndull* usada para significar “pênis”, estabelecendo uma conotação sexual definitiva para o bastão com o mesmo nome. Já vimos acima a relação entre os bastões e os espíritos que eles invocavam (*gǫndull* – *gandir*) ou as pessoas que os usavam (*vǫlur* – *vǫlva*), e de fato o famoso episódio *Vǫlsa þáttur* reproduz o mesmo padrão, com o pênis *vǫlsi* e a divindade fálica do mesmo nome.

Em *Hrólfs saga kraka*, por exemplo, a presença de Skuld, meio-elfa que se rebela contra o rei Hrólf se utilizando de necromancia e feitiçaria, liderando um exército de mortos – o que remete, na obra de Martin, aos Caminhantes Brancos – e é descrita como uma presença ambígua e monstruosa. No capítulo 11 da saga, sua mãe diz

Então a mulher, que segurava a criança, disse:

"Saiba, ó rei, que seus parentes pagarão por você ter ignorado meu pedido. Ainda assim, você colherá um benefício por ter me libertado da maldição. Saiba que a menina se chama Skuld, e ela é nossa filha."

Então o grupo partiu.

A mãe de Skuld era uma mulher élfica, e o rei nunca mais a viu ou ouviu falar dela. **Skuld cresceu com o rei; desde muito jovem ela demonstrava um temperamento cruel.**

Dizem que o rei Helgi se preparou para partir em uma viagem para esquecer sua tristeza. Hrolf, seu filho, ficou para trás. O rei Helgi saqueou terras distantes, realizando grandes feitos (Anônimo, 1998, p. 73, grifo da autora).

Mais à frente, no capítulo 31, Skuld, já adulta, é apresentada como uma feiticeira poderosa: "Skuld era uma feiticeira poderosa. Ela vinha de linhagem élfica por parte de mãe, e por esse motivo o rei Hrolf e seus campeões pagariam caro" (*Hrólfs saga kraka*, 1998, p. 133). Para isso,

Do mesmo modo, os campeões não suspeitaram de nada, pois tudo foi feito com a mais habilidosa magia e feitiçaria. **Skuld, para dominar seu irmão, o rei Hrolf, criou um feitiço de altíssimo poder, que invocou elfos, nornas e inúmeras outras criaturas vis. Nenhum poder humano poderia resistir a uma força tão intensa** (Anônimo, 1998, p. 135, grifo da autora).

Nas sagas, as *vølvas* comumente utilizam um bastão ou cajado, como, por exemplo, na *Eíriks saga rauda*.

[...]

Havia na colônia uma mulher chamada Thorbjorg. Ela era uma profetisa (rainha da previsão) e era chamada de **Litilvølva** (pequena vølva/sibila). Tivera nove irmãs, e todas eram profetisas, sendo ela a única ainda viva.

[...]

Quando ela chegou à noite, acompanhada do homem enviado para buscá-la, estava vestida da seguinte maneira: usava um manto azul, com cordões no pescoço, adornado com pedras preciosas até a barra. No pescoço, tinha colares de contas de vidro. Na cabeça, usava um capuz preto de pele de cordeiro, forrado com arminho. **Tinha um cajado na mão, com um botão no topo; era ornamentado com bronze e cravejado de pedras ao redor do botão.** Ao redor da cintura, usava um cinto de pêlos macios, no qual carregava uma grande bolsa de couro, onde guardava os talismãs necessários à sua sabedoria. Usava sapatos de pele de bezerro com pelos, com longas tiras resistentes e grandes botões de latão nas pontas. Nas mãos, tinha luvas de pele de arminho, brancas e peludas por dentro (Anônimo, s.d., grifo da autora).

Price, em sua obra *The Viking Way: Magic and Mind in Late Iron Age Scandinavia*, traz à discussão a *Vqlsa þátr*⁸², a partir de uma argumentação interessante sobre sexualidade, ritual e gênero, em que o autor menciona que os elementos fálicos – tanto simbólica quanto literalmente – estavam intimamente ligados ao *seiðr* e à autoridade das mulheres, sobretudo as *vqlur*. Segundo Katherine Morris (1991), a noção do falo de um cavalo pode também ter tido uma relevância específica, pois há uma série de associações sexuais sutis entre mulheres do norte e animais em contextos de feitiçaria. Jochens (1996, p. 259) argumenta que os “postes de insulto” (*níðstong*), usados para fazer acusações de efeminação ou homossexualidade, também podem, por sua forma, ser tomados como análogos das conotações sexuais do bastão. Tolley (1995, p. 70) adiciona um simbolismo que considera que o ato de invocar os *gandir* (ou seja, usar o bastão) era um dos aspectos do *seiðr* que era considerado sexualmente desviante.

Margaret Clunies Ross, em seu livro *Prolonged Echoes*⁸³, ela argumenta que, se esse tipo de feitiçaria realmente era xamânica, então o ato de possessão espiritual pode ser visto em termos de uma mulher permitindo ser penetrada. Essa interpretação é convincente, mas ao mesmo tempo altamente problemática, pois não há evidência real de que tal possessão ocorresse no *seiðr*.

No concernente ao objeto fálico e à obra de Martin, Melisandre não utiliza nenhum deles – nem bastão, nem cajado – mas um colar com um rubi. A questão fálica é inexistente na personagem. Ambos os objetos possuem a aura de transformação e transgressão: o cajado estaria associado à travessia entre os mundos, em que a *vqlva* entra em transe e acessa o futuro, os mortos ou os deuses; já o colar de Melisandre permite que ela viva como jovem nesse mundo – mesmo se sabendo na narrativa que ela é muito velha: sua forma pertence ao limiar da morte. Desta maneira, pode-se entender que o cajado é transcendental, e o colar suspende o tempo e engana os sentidos.

Além disso, o cajado da *vqlva* ou *seiðkona* estaria associado a um poder feminino, frequentemente temido, associado à sexualidade, marginalidade ou traição. Já o colar de

⁸² *Vqlsa þátr* (às vezes traduzido como “O Conto do Falo do Cavalo” ou “O Episódio do Falo do Cavalo”) é um pequeno texto medieval islandês que aparece como um episódio dentro da Ólafs saga helga (a Saga de São Olaf, rei da Noruega). O texto descreve um ritual pagão nórdico — uma cerimônia doméstica realizada por uma família que mantém um falo de cavalo (o órgão sexual do cavalo) preservado e o usa como um objeto sagrado em uma espécie de culto à fertilidade. Durante o ritual, os membros da família — principalmente as mulheres — passam o falo de cavalo ao redor, cantando versos que invocam fertilidade, força e poder mágico, sendo considerado um dos relatos mais explícitos e interessantes sobre práticas rituais pagãs ligadas à sexualidade, fertilidade e magia no mundo nórdico pré-cristão.

⁸³ ROSS, Margaret Clunies. **Prolonged echoes: Old Norse myths in medieval Northern society. Volume 2: The reception of Norse myths in medieval Iceland.** Odense: Odense University Press, 1998.

Melisandre marca o seu poder feminino, permitindo a ela rivalizar, sendo uma espécie de arma de fé, política e mágica.

Quando o objeto fálico está ausente, a magia simplesmente não ocorre, seja quando o cajado não está presente, seja quando o cordão não está com Melisandre (toda a magia da personagem vai embora). Pode-se dizer que o cajado é visível, ereto e imponente, já o cordão é uma espécie de cajado moderno e simbólico: discreto, mas igualmente poderoso.

Na *Bósa saga ok Herraud̥s*, por exemplo, os elementos sexuais são explícitos em meio a aventuras heroicas e episódios eróticos e mágicos. O'Duffy (2024, p. 1) afirma que as “cenas pornográficas” em *Bósa saga* formam um tríptico de conquistas sexuais que se tornam quase folclóricas em sua repetição: três vezes os heróis epônimos encontram uma propriedade rural; Bósi faz sexo com a filha do fazendeiro; ela fornece informações pós-coito que ajudarão Bósi e Herraud̥r na próxima etapa de sua jornada. As cenas não são apenas marcantes por seu detalhamento gráfico e sua natureza repetitiva, mas também estruturam a narrativa mais ampla da saga.

À noite, eles eram levados para a cama com roupas boas. O fazendeiro ficou no último beliche, e a filha do fazendeiro no meio da cabana, enquanto os irmãos adotivos foram designados para um beliche perto da porta do lado de fora. Mas quando as pessoas estavam dormindo, Bósi se levantou, foi até a cama da filha do fazendeiro e tirou suas roupas. Ela pergunta quem estava lá. Bósi disse para si mesmo.

"Por que você está vindo aqui?" ela disse.

"Porque eu não conseguia fazer o que esperavam de mim", e ele disse que queria se esconder debaixo das roupas dela.

"O que você quer fazer aqui?" ela disse.

"Quero fortalecer meu conde com você", diz Bógu-Bósi.

"Que conde é esse?" ela disse.

"Ele é jovem e nunca esteve perto da lareira antes, mas o conde endurecerá o jovem."

Ele lhe deu um dedo de ouro e foi para a cama com ela. Agora ela pergunta onde está o conde. Ele pediu que ela o pegasse entre as pernas, mas ela retirou a mão e, infelizmente, perguntou ao conde por que ele estava carregando consigo esse infortúnio, duro como madeira. Ele disse que amoleceu no buraco escuro. Ela pediu que ele fosse com o que quisesse. Agora ele coloca o conde entre as pernas dela. Não havia muito espaço na rua, mas ele ainda conseguiu passar. Eles agora ficam deitados por um tempo, como bem entendem, antes que a filha do fazendeiro pergunte se o conde havia levado o herzlan. Mas ele pergunta se ela quer apertar com mais frequência, e ela diz que não tem problema se ele achar necessário.

Ela não sabe quantas vezes eles tocaram naquela noite, mas percebe que Bósi perguntou se ela não sabia: "onde procurar para encontrar uma maneira de contar a verdade sobre o que nós, irmãos adotivos, fomos enviados e escritos em letras douradas".

Ela disse que o recompensaria com ouro e uma boa noite de entretenimento, além de lhe contar o que ele queria saber: "mas quem

ficou tão bravo com você que quis te levar embora e te enviar uma mensagem?"

"Nenhum mal acontece a todos, e ninguém se torna famoso à toa", ele diz, "e há muitas coisas que muitas vezes acabam sendo boas, mesmo que estejam perigosamente estabelecidas". (Bósa saga ok Herraud̥s, s.d., grifo da autora)

O sexo, nesse contexto, é instrumentalizado como forma de obter informações para que a jornada dos personagens pudesse seguir. Embora não tenha usado *ergi*, a relação sexual é utilizada como uma espécie de meio mágico de adquirir sabedoria e poder, algo que, indiretamente, remete à prática do *seiðr*. A magia, para Bósi, era algo não másculo, conforme passagem do capítulo 3 da saga.

O nome da velha era Busla. Ela havia sido amante do homem Thvar. Ela criou os filhos dele. Ela sabia muito sobre magia. Smiðr era muito mais dedicado a ela e aprendeu muito com ela. **Ela convidou Bósi para lhe ensinar magia, mas Bósi disse que não queria que ficasse escrito em sua história que ele havia conquistado algo por meio de trabalho duro, algo que seria considerado másculo para ele.** (Bósa saga ok Herraud̥s, s.d., grifo da autora)

Nas práticas mágicas do mundo nórdico, o *seiðr* era uma forma de feitiçaria associada ao feminino e vista como vergonhosa para homens – considerada *ergi* – por ser passiva e manipuladora. No entanto, Bósi pratica um tipo de magia sexualizada masculina: ele força o corpo da mulher e, ao mesmo tempo, extrai conhecimento oculto dela, como se realizasse um ritual de extração de poder. Desta maneira, em ambos os casos – tanto masculino quanto feminino – o corpo funcionaria como um portal que dá acesso a um determinado tipo de conhecimento mágico.

Ao se analisarem os dois contextos – da *Bósa saga ok Herraud̥s* e da obra de Martin – pode-se perceber a clara relação entre o sexo e a magia: Melisandre utiliza desse artifício como feitiço, detendo o poder, enquanto na *Bósa saga*, esse poder é extraído das mulheres através do sexo. Percebe-se que em ambas as narrativas – tanto na saga como quanto na obra de fantasia – o sexo está associado ao saber oculto.

d) Magia de criação ou invocação

Um outro elemento a ser analisado comparativamente diz respeito à magia de invocação e de criação. Para tal, é necessário compreender as nuances existentes no mundo nórdico sob esse aspecto.

Nas sagas islandesas, a magia se apresenta sobre algumas formas, sendo as mais evidentes em seus textos o *seiðr* e o *galdr*. Segundo Langer (2015), o *galdr* é um tipo de encantamento ou elemento da magia nórdica antiga, cuja performance sonora denotava uma voz estridente, sugerindo uma aproximação com o som do corvo, sendo utilizando nas fontes literárias escandinavas para curas, adivinhações, proteções e malefícios.

Estas canções para encantamento possuem uma métrica na literatura islandesa, o *galdralag*, derivado do *ljóðaháttir* – forma sonora que se alterna com o *fornyrðislag*, a métrica das histórias antigas, na qual a maioria dos poemas da *Edda Poética* e os constantes nas *fornaldarsögur* foram compostos (Langer, 1995, p. 196).

Nas sagas, há menções do uso do *galdr* diretamente como uma prática para controle climático (*Laxdæla Saga* 35-36⁸⁴), também era utilizado para tanto para aprisionar, quanto para desfazer outros encantos que “prendiam” guerreiros (poema anglo-saxão de *Merseburg*⁸⁵). O uso de elementos ritualísticos também era observado nas sagas, como, por exemplo, no poema *Buslubæn*, na *Bósa saga ok Herrauðs*, em que se usam runas e plantas, como o visco e o cardo. Além disso, A prática do *galdr* nas sagas islandesas reflete a continuidade de tradições religiosas germânicas da Antiguidade (presente entre os indo-europeus), que no período medieval apresentou uma área de dispersão e influência muito maior que o *seiðr* (este influenciado diretamente pelo xamanismo lapônico e circumpolar dentro do mundo viking): atingia toda a Escandinávia insular e continental, a região báltica e eslava (Langer, 2015, p. 196-197).

Já o *seiðr* foi uma das várias práticas mágicas que existiram na Era Viking, relacionada diretamente com as estruturas religiosas e inserida na vida das comunidades de caráter rural da Escandinávia, entre os séculos VIII a X, sendo o significado do substantivo *seiðr* é polêmico: o termo seria advindo de raízes indo-europeias e significaria “canto” ou “vínculo”, mas grande parte dos pesquisadores vincula a palavra com outros termos semelhantes no germânico antigo, o *seiðr* aparece também como cinturão, numa ideia de atrair, amarrar, puxar (Langer, 2015, p. 447).

⁸⁴ Neste trecho, especificamente, o *seiðmenn* Kotkell utiliza o *galdr* para invocar uma tempestade marinha, com um resultado trágico para seus inimigos.

⁸⁵ Na literatura islandesa, essa paralisia que tomava conta dos guerreiros recebia o nome de *herfjöturr* e era creditada diretamente ao deus Óðinn, a exemplo de *Hárðar saga ok Hólmverja* 36 (*pá kom á hörð herfjötur*, veio a paralisia para Hörð). Também o *galdr* era utilizado como proteção contra a paralisia, invocando uma das nornas (*Gróugaldur* 7, “Urðar lokurhaldi þér öllum megum, er þú á sinnum ser”, “A fechadura de Urð te proteja, se ficares em perigo”) (ver o verbete *galdr* em: LANGER, Johnni (org.) **Dicionário de mitologia nórdica: símbolos, mitos e ritos**. Hedra, 2015

Como características que surgem nas fontes associadas às práticas sociais desta magia, tem-se adivinhação e clarividência, descoberta de coisas perdidas e segredos do espírito; cura de doenças, controle do tempo, manipulação de venenos, maldição contra um indivíduo, insulto e ofensas.

A principal divindade nórdica relacionada com a magia é Óðinn, o qual utilizaria o *seiðr* para ter grande poder, conhecer o futuro, trazer morte, azar, doença e até mesmo a controlar a inteligência dos homens. Mas ainda, os homens que realizariam tal prática seriam acometidos de certa fraqueza e ansiedade, trazendo tanta vergonha e efeminação que o *seiðr* seria praticado majoritariamente por mulheres. Nos textos literários, o rito mágico é realizado majoritariamente por mulheres, e alguns praticantes masculinos teriam sido queimados pelo envolvimento no ritual, devido a uma associação direta com o *ergi*, que pode ter interferido em seus papéis sociais, o que é discutido pelos escandinavistas. Além disso, em diversas sepulturas femininas, nas quais os arqueólogos encontraram vestígios de objetos relacionados com magia, como bastões mágicos e cajados.

O termo mais comum para magia nas fontes nórdicas é *fjölkyngi*⁸⁶ (conhecimento). as duas técnicas mágico-religiosas mais mencionadas na literatura escandinava medieval são o *seiðr* (canto), ritual de caráter divinatório e xamânico, e o *galdr* (sons mágicos), utilizado em operações curativas e encantamentos. ambas as técnicas podem ser mencionadas como tendo sido executadas pelas mesmas agentes, como as *seiðkonas* (mulheres praticantes do *seiðr*), *galdrakonas* (mulheres praticantes do *galdr*) e as *völvas* (profetisas). o padrão que percebemos claramente é a utilização de sons, canções ou poesias mágicas, assentadas sobre fórmulas específicas para o contexto de uma plateia, repletas de conteúdo mitológico e religioso. tanto o *seiðr* quanto o *galdr* foram relacionados a atividades de preservação da ordem (curas, profecias, controle do

⁸⁶ A palavra troll também foi empregada com frequência nos primórdios da literatura cristã nórdica, equiparando-os a criaturas como demônios e monstros; contudo, ela simultaneamente cobria, nesses materiais, ideias relacionadas a conhecimentos extraordinários e feitos astutos praticados por humanos de destaque (Raudvere, 2002, p. 87-88). Assim, o uso da palavra *trolldómr* para se referir à magia manifesta entendimentos que estão relacionados ao sobrenatural, à marginalidade (talvez também à alteridade?) e à desconfiança por conta de seu potencial de causar o mal, revelando, ao mesmo tempo, características relacionadas à sagacidade e sapiência daqueles que a praticam. Dentre essa variedade de termos para se referir à magia, uma das poucas distinções terminológicas que foram feitas dizia respeito às formas de magia aceitas ou toleradas em oposição às que não o eram, sendo aquelas geralmente de origem cristã. Após o estabelecimento do cristianismo na Escandinávia, principalmente depois do século XIII, algumas práticas mágicas censuráveis foram convenientemente reunidas sob a noção daquilo que seria chamado de “bruxaria”. Dentre esses termos encontravam-se, além do próprio *trolldómr*, **fjölkyngi**, *fordæða*, *forneskja* e *fyrnska* (Mitchell, 2011, p. 50-51)

clima e da natureza), como para malefícios (controle, desilusão, assassinato, maldições) (Langer, 1995, p. 287-288).

Algumas sagas se utilizam de runas, *seiðr* e *ffjölkyngi*. Um exemplo disso é a *Yinglinga saga*, em que Óðinn se vale do uso da *ffjölkyngi* para saber o futuro e enganar.

Ele tinha dois corvos, aos quais ensinara a linguagem humana; e eles voavam por toda a terra e lhe traziam as notícias. Em todas essas coisas, ele era supremamente sábio. **Ensinou todas essas artes em runas e canções que são chamadas de encantamentos, e por isso o povo de Asaland era chamado de ferreiros de encantamentos.**

Óðinn também compreendia a arte na qual reside o maior poder, e que ele próprio praticava; a saber, o que se chama magia. Por meio dela, ele podia saber de antemão o destino predestinado dos homens, ou o que ainda não havia se cumprido em sua sorte; e também trazer morte, azar ou doença às pessoas, bem como tirar a força ou inteligência de uma pessoa e dá-la a outra. (Sturluson, 2023, grifo da autora).

O *ffjölkyngi* também se encontra presente na *Hrólfs saga kraka*, no capítulo 51, além do uso de runas e *seiðr*. A meio-elfa Skuld invoca através de magia um exército de mortos para lhe servir na batalha, atuando como uma necromante, com uma magia de cunho militar – ela invoca os próprios mortos para lutarem por ela.

Böðvarr disse: **“O exército de Skuld é formidável, e agora suspeito que os mortos estão se aglomerando aqui e ressuscitando para lutar contra nós, e será difícil lutar contra fantasmas, e tantas pernas que estão aqui estão partidas e escudos rasgados, capacetes e armaduras cortados em pequenos pedaços e muitos chefes despedaçados, então eles são agora os mais cruéis na resistência dos mortos, e não temos poder para resistir a isso,** afinal, onde está aquele guerreiro do Rei Hrólfr que mais encantou minha mente e que primeiro me ordenou que saísse, antes que eu lhe respondesse, e eu não o vejo agora, e ainda assim não estou acostumado a falar mal dos homens?” (Bósa saga ok Herrauðs, s.d., grifo da autora).

No concernente à invocação de seres sombrios, na obra de Martin, Melisandre também se vale desse artifício e pare uma sombra, a qual é responsável pela morte de Renly Baratheon. Aqui, o corpo de Melisandre atua como um receptáculo e, ao contrário da necromancia, em que os mortos voltam à vida, no caso da *Hrólfs saga kraka*, seu útero gera vida – mesmo que uma vida macabra e mortífera.

“Melisandre tinha jogado o capuz para trás e saía de dentro da sufocante veste. Por baixo estava nua, e enormemente grávida... **Ofegando, a mulher agachou e abriu as pernas... a sombra deslizou por completo para o mundo e se ergueu, mais alta do que Davos...** Ele conhecia aquela sombra. E conhecia o homem que a lançava.” (Martin, 2012c, p. 401-402, grifo da autora).

No que diz respeito ao *galdr*, entende-se que esses tipos de feitiços são utilizados com o intuito de aumentar a força e a coragem, provocar ilusões, enlouquecer e atacar inimigos e proteger aliados.

Na *Vatnsdæla saga* 40, Þóroddur contratou uma feiticeira chamada Þorgríma para que ela fizesse uma tempestade de neve contra Björn, quando ele atravessasse a charneca.

Þóroddur contratou, durante o inverno, a feiticeira Þorgríma para que ela fizesse uma tempestade de neve contra Björn quando ele atravessasse a charneca.

Aconteceu certo dia que Björn foi até Fróðá. E ao anoitecer, quando ele se preparava para voltar para casa, o tempo estava espesso, com alguma chuva, e ele partiu um pouco tarde. **Mas quando chegou ao topo da charneca, o tempo esfriou e começou a nevar. Estava então tão escuro que ele não podia ver o caminho à sua frente. Depois disso, irrompeu uma tempestade de neve com tamanha ventania que ele mal conseguia se orientar.** Suas roupas, já encharcadas, começaram a congelar sobre ele. Então ele se perdeu tanto que não sabia para onde estava indo. Durante a noite, encontrou uma pequena caverna sob uma rocha e entrou nela, permanecendo lá durante toda a noite, em abrigo frio⁸⁷. (Eyrbyggja saga, 2025, cap. 40, tradução e grifo da autora)

O mesmo ocorre na *Laxdæla saga* 35, o uso do *galdr* também é utilizado abertamente por Kotkell, Gríma e os filhos deles, quando eles são condenados por roubo e feitiçaria.

Þórður mandou levar para o navio todos os bens móveis que sua mãe possuía lá, e o rebanho devia ser conduzido para dentro dos fiordes. Eram ao todo doze no navio. Lá estavam Ingunn e outra mulher. Þórður chegou à fazenda de Kotkell com dez homens. Os filhos de Kotkell não estavam em casa. Em seguida, ele processou Kotkell, Gríma e os filhos deles por roubo e feitiçaria, propondo que fossem banidos. Ele levou o caso ao Alþingi (Assembleia Geral) e depois foi ao navio. Então Hallbjörn e Stígandi voltaram para casa quando Þórður já tinha saído da costa, mas ainda não estava longe. Kotkell contou aos filhos o que havia acontecido. Os irmãos ficaram furiosos e disseram que ninguém antes havia os enfrentado abertamente com tamanha hostilidade.

Então Kotkell mandou construir uma grande plataforma de feitiçaria. Eles todos subiram nela. Ali eles entoaram seus encantamentos — e esses eram feitiços. Logo depois, uma forte tempestade caiu⁸⁸. (Laxdæla saga, 2025, cap. 35, tradução e grifo da autora).

⁸⁷ O trecho destacado acima, em islandês, é “Þóroddur keypti um veturinn að Þorgrímu **galdrakinn** að hún skyldi gera hríðviðri að Birni þá er hann færi um heiðina”. A palavra *galdrakinn* é utilizada para se referir à Þorgríma, o que indica que a personagem se vale do uso do *galdr* em sua magia, realizada através de um canto para invocar a neve.

⁸⁸ O trecho destacado acima, em islandês, é: “Sagði Kotkell þá sonum sínum hvað þar hafði í gerst. Þeir bræður urðu óðir við þetta og kváðu menn ekki hafa fyrr gengið í berhögg við þau um svo mikinn fjandskap. Síðan lét Kotkell gera **seiðhjallr** mikinn. Þau færðust þar á upp öll. Þau kváðu þar fræði sín en það voru **galdrar**. Því næst laust á hríð mikilli. As palavras em destaque nessa passagem sugerem, respectivamente, a plataforma de feitiçaria e os feitiços (*galdrar*), o que sugere, mais uma vez, que esses ocorriam de modo cantado.

O *galdr*, quando proferido, é capaz de manipular a realidade perceptiva – tal qual ocorre na *Vatnsdæla saga* – e causar confusão mental. Além disso, esses encantamentos são capazes de invocar elementos da natureza, de modo a causar clima e situações adversas, como grandes ondas – tal qual acontece com Þórðr e seu barco na *Laxdæla saga*⁸⁹ - as quais impedem àqueles a quem os feitiços são direcionados de escaparem.

Melisandre, em contrapartida, não canta em seus rituais – ela não se vale desse artifício. Entretanto, ela se vale da repetição de versos e de uma ritualística corporal e textual, que não se assemelha, nesse ponto, às sagas, mas, sim, a uma postura que lembra as homílias da Igreja Católica. Em *A Fúria dos Reis*, segundo livro da série, pode-se verificar o caráter ritualístico das magias da Mulher Vermelha, com repetições de frases e palavras.

Uma onda irregular de gritos respondeu no momento em que a luva de Stannis começava a ficar incandescente. Praguejando, o rei enterrou a ponta da espada na terra úmida e apagou as chamas com pancadas na perna.

- Senhor, lance sobre nós a sua luz! - Melisandre gritou.

- Pois a noite é escura e cheia de terrores - responderam Selyse e seus homens (Martin, 2011b, p. 101, grifo da autora).

Apesar de não utilizar propriamente o canto, pode-se observar características do *galdr* quanto à manipulação de forças naturais: no caso de Melisandre, o fogo e as sombras. Ainda no livro *A Fúria dos Reis*, Melisandre administra o fogo na apresentação da espada Luminífera.

Melisandre estava toda vestida de cetim escarlate e veludo cor de sangue, com os olhos tão vermelhos como o grande rubi que cintilava na sua garganta, como se estivesse em chamas.

- Nos livros antigos de Asshai está escrito que chegará um dia, após um longo Verão, em que as estrelas sangrarão e o bafo frio da escuridão cairá, pesado, sobre o mundo. Nessa hora de terror, **um guerreiro retirará do fogo uma espada em chamas. E essa espada será a Luminífera, a Espada Vermelha dos Heróis, e aquele que a pegar será Azor Ahai renascido**, e a escuridão fugirá perante ele - e levantou a voz, para que fosse ouvida pela tropa ali reunida. - ***Azor Ahai, o amado de R'hllor! O Guerreiro da Luz, o Filho do Fogo! Avance, a sua espada o espera! Avance, e tome-a em sua mão!***

[...]

- Uma espada de fogo! - gritou a Rainha Selyse. Sor Axell Florent e os outros homens da rainha acompanharam-na no grito. **- Uma espada de fogo! Ela arde! Ela arde! Uma espada de fogo!**

Melisandre ergueu as mãos sobre a cabeça.

- Contemplem! Um sinal foi prometido, e agora um sinal é visto! Contemplem a Luminífera! Azor Ahai regressou! Deem vivas ao Guerreiro

⁸⁹ Na saga, a magia realizada ergue uma grande onda no mar, e Þórður e todos os seus marinheiros se afogaram, o navio se despedaçou, e o quilha foi levado para a ilha que desde então se chama Kjalarey.

da Luz! Deem vivas ao Filho do Fogo! (Martin, 2011b, p. 101, grifo da autora).

Em *A Dança dos Dragões*, Melisandre se vale do poder da palavra para queimar o Senhor dos Ossos.

Ele não me deixa escolha. Que assim seja.

- Devan, deixe-nos - ela disse, e o escudeiro saiu e fechou a porta atrás de si.

Melisandre tocou o rubi em seu pescoço e falou uma palavra.

O som ecoou estranhamente pelos cantos do quarto e se torceu como um verme dentro dos ouvidos deles. O selvagem ouviu uma palavra, o corvo, outra. Nenhuma delas era a palavra que saía dos lábios dela. O rubi no pulso do selvagem escureceu, e feixes de luz e sombra ao redor dele se contorciam e se esvaíam.

Os ossos permaneceram; o chocalho de costelas, as garras e os dentes ao longo dos braços e ombros, a grande clavícula amarelada através de seus ombros. O crânio quebrado de gigante permanecia um crânio quebrado de gigante, amarelado e rachado, com um sorriso selvagem e manchado. (Martin, 2012c, p. 574, grifo da autora).

Nesse contexto, fica perceptível que a personagem de Martin faz suas invocações de elementos naturais – no caso, fogo e sombras – por meio de palavras, frases, mas não de cantos, entretanto, tanto nas sagas como no texto contemporâneo, o objetivo é atingido.

e) Resistência física e imunidade mágica

Na obra de Martin, Melisandre é descrita de maneira resistente fisicamente. Em *Tormenta das Espadas*, pode-se ter uma noção dessa resistência, cuja crença era de que adviesse do seu colar.

Melisandre esperava-o na base da Muralha. Mandara embora os homens da rainha.

- O que Sua Graça quer de mim? - perguntou-lhe quando entraram na gaiola.

[...]

Beijada pelo fogo, pensou, recordando Ygritte. O vento penetrou no interior das longas vestes vermelhas de Melisandre e fez com que batessem contra as pernas de Jon, a seu lado.

- Não sente frio, senhora? - perguntou-lhe.

Ela riu.

- Nunca. - O rubi na garganta parecia pulsar, em uníssono com o bater de seu coração. - **O fogo do Senhor vive dentro de mim, Jon Snow. Sinta-o.** - Pôs a mão no rosto dele, e manteve-a ali enquanto ele sentia como ela estava quente. - E esta a sensação que a vida deve ter - disse-lhe ela. - Só a morte é fria. (Martin, 2012a, p. 896-897)

Além da resistência ao frio, ela também não sentia fome e tinha medo de dormir, conforme se vê em *A Dança dos Dragões*.

Amanhecer. Outro dia nos é dado, com a graça de R'hllor. Os terrores da noite retrocedem. Melisandre passara a noite na cadeira ao lado do fogo, como frequentemente fazia. Com a partida de Stannis, sua cama tinha pouco uso. Não tinha tempo para dormir, com o peso do mundo sobre seus ombros. E tinha medo de sonhar. ***Dormir é uma pequena morte, sonhos são sussurros do Outro que quer nos arrastar para a noite eterna. Preferia sentar-se banhada pelo brilho avermelhado das chamas do seu senhor vermelho, seu rosto enrubescendo pelas ondas de calor como se fossem beijos de um amante. Algumas noites, ela dormitava, mas nunca mais do que uma hora. Um dia, Melisandre esperava, não dormiria mais. Um dia estaria livre dos sonhos. Melony, pensou. Lote Sete.***

[...]

Melisandre foi até a janela e empurrou as persianas, para abri-las. Lá fora, o leste apenas começava clarear, e as estrelas da manhã ainda estavam penduradas no céu escuro. Castelo Negro iniciava sua agitação, enquanto homens de manto negro faziam seu caminho pelo pátio para quebrar o jejum com uma tigela de mingau antes de renderem seus irmãos no alto da Muralha. Alguns flocos de neve entraram pela janela aberta, flutuando com o vento.

- Minha senhora deseja quebrar seu jejum? — perguntou Devan.

Comida. Sim, eu deveria comer. Alguns dias ela se esquecia. R'hllor a provia com todos os nutrientes que seu corpo precisava, mas isso era algo que era melhor manter oculto dos homens mortais (Martin, 2012c, p. 563, grifo da autora)

A resistência física de Melisandre é um detalhe de destaque na obra de George Martin, a qual apresenta a personagem com uma vitalidade maior do que realmente demonstra, a qual se deve, acreditavam os outros personagens, a sua magia. Na *Yinglinga saga*, Freyja é descrita como uma sacerdotisa (*blótgyðja*), guardiã dos rituais e dona de poder. Embora não seja explícita a relação, a transcendência das leis corporais da deusa Freyja pode ser percebida quando ela introduz o *seiðr* aos *Æsir*, posto que, esta prática era originalmente ligada ao feminino, envolvendo transe, profecia e manipulação da realidade. Desta forma, pode-se perceber o corpo feminino, no caso da Freyja, era portador do poder.

A filha de Njörðr era Freyja, ela era uma sacerdotisa sacrificial, e ela ensinou primeiro aos *Æsir* a encantar, como era frequente aos *Vanir*. Quando Njörðr estava com os *Vanir*, ele teve sua irmã como esposa, pois assim era a lei lá. Foram nascidos deles Freyr e Freyja. Porém, isso foi proibido entre os *Æsir*, de habitar com parentesco tão próximo (*Yinglinga saga* 4, 2022, p. 105, grifo da autora).

Em outro momento, na mesma saga, tem-se

Freyja continuou então os sacrifícios, pois só ela sobrou dos deuses, e tornou-se então a mais conhecida, de modo que com seu nome deveriam chamar todas as mulheres nobres, assim como agora chamam *Frúvur*. Assim chamava-se também qualquer uma, Freyja acerca de suas posses, e

assim Freyja-da-casa, se tem uma casa (Yinglinga saga 10, 2022, p. 112-113, grifo da autora).

Nessas duas passagens, embora não se tenha uma menção direta à uma resistência física de Freyja, pode-se enxergar o *seiðr* como algo que submete o corpo a uma transcendência das leis corporais – e, aqui, realizada por uma deusa. Na obra *As Crônicas de Gelo e Fogo*, Melisandre também experimenta esse tipo de resistência advinda da magia, pois é resistente as mais diversas intempéries, o que pode ser visto no livro *A Fúria dos Reis*, quando mestre Cressen tenta envenená-la e acaba morto, mesmo ela tendo bebido o veneno “Estrangulador”.

- Talvez tenha sido um tolo. Senhora Melisandre, quer partilhar comigo uma taça de vinho? **Uma taça em honra do seu deus, do seu Senhor da Luz? Uma taça para brindar ao poder dele?**

A mulher vermelha o estudou.

- Se quiser...

Podia sentir que todos o observavam. Davos agarrou-o quando se levantou do banco, prendendo sua manga com os dedos que Lord Stannis tinha encurtado.

- O que está fazendo? - sussurrou.

- Uma coisa que tem de ser feita - respondeu mestre Cressen. - **Para o bem do reino e da alma do meu senhor - sacudiu a mão de Davos, derramando uma gota de vinho nas esteiras.**

Encontraram-se sob a mesa elevada, com os olhos de todos os homens sobre eles. Mas Cressen só via a mulher. Seda vermelha, olhos vermelhos, o rubi vermelho no pescoço, lábios vermelhos encurvados num ténue sorriso quando colocou a mão sobre a dele, em torno da taça. A pele dela pareceu-lhe quente, febril.

- Não é tarde demais para jogar o vinho fora, mestre.

- Não - murmurou roucamente. - Não.

- Como quiser.

Melisandre de Asshai tirou a taça de suas mãos e bebeu, longa e profundamente. Quando a devolveu, restava apenas meio gole de vinho no fundo.

- E agora você. As mãos de Cressen tremiam, mas obrigou-se a ser forte. Um mestre da Cidadela não devia ter medo. Sentiu o vinho amargo na língua. Deixou a taça vazia cair dos seus dedos e se estilhaçar no chão.

- Ele tem poder aqui, senhor - disse a mulher. - É o fogo purifica - na sua garganta, o rubi cintilava, vermelho.

Cressen tentou responder, mas as palavras ficaram presas na garganta. Sua tosse transformou-se num terrível assobio agudo quando tentou inspirar. Dedos de ferro apertaram-se em torno do seu pescoço. Quando caiu de joelhos, ainda balançava a cabeça, negando-a, negando seu poder, sua magia, negando o seu deus. E os guizos tiniam nos chifres, cantando tolo, tolo, tolo, enquanto a mulher vermelha o olhava com piedade, e as chamas das velas dançavam nos seus olhos tão... tão vermelhos. (Martin, 2012a, p. 21, grifo da autora)

Na *Pátr Þorvalds ens Viðfǫrla*⁹⁰, a feiticeira encontrada por Þorvaldr tem poderes proféticos e ritualísticos – Þórdís spákona, tal qual era chamada. O seu próprio apelido a coloca no lugar de uma grande profetisa, qual, de acordo com Jochens (1991, p. 308), pode ser percebido em outras sagas, tais como a *Vatnsdæla saga*, sendo ela descrita como ‘muito conhecedora de muitas coisas’; na *Kormáks saga*, é atribuído a ela o poder de *ffölkynngi*, indicando não apenas adivinhação, mas também feitiçaria.

Nicolas Meylan (2014, p. 119), partindo desse ponto, chama a atenção ao enunciadores das sagas, em que, a depender de quem fala, são atribuídos significados diferentes à magia e à feiticeira.

[...] Outras sagas, no entanto, oferecem um retrato diferente dessa mulher. *Kormáks saga* aplica o discurso condenatório esperado a ela, com termos depreciativos como “*kona illa lynd*” e “*vanda fordæða*” (Einar Sveinsson 1939, 233) (mulher de temperamento ruim, bruxa perversa). Parece, portanto, que, **dadas determinadas circunstâncias – e determinados enunciadores – a associação com a magia podia receber significados bastante distintos** (grifo da autora).

Þórdís vive em um ambiente ermo e remoto. Essa resistência física apresentada por Þórdís na saga, de sobrevivência a um ambiente remoto pode ser observada em Melisandre no norte, na Muralha, em que a mesma não sente os efeitos das baixíssimas temperaturas: não é ferida, nem subjugada pelo local em que se encontra. Do ponto de vista da enunciação na narrativa de Martin, Melisandre é uma mulher cujas descrições variam do ponto de vista de quem a vê, mas, pela maioria de seus espectadores, como vermelha, assustadora e poderosa.

No quesito imunidade, a magia da Mulher Vermelha a deixa isenta de dor, morte e outras intempéries, podendo ser visto no seu envenenamento. Além disso, mesmo representando uma ameaça à Fé dos Sete, ela consegue, pelo seu próprio poder e manipulação, permanecer imune às ameaças existentes: muito disso, pelo medo que as

⁹⁰ Na saga, a feiticeira se encontra em um lugar ermo. Por mais que a história esteja relate um processo cristianização, elementos pagãos extremamente fortes são encontrados. Þórdís recebe uma oferta em dinheiro, mas, por três vezes, recusa, o que indica uma certa influência cristã na narrativa, que deve ser levada em consideração na leitura e análise desse texto: However the pagan Þórdís the young man, the Pátr only grants her small profetic role of predicting his future fame. Otherwise, she is cast in pagan mold. Three times offered money by Koðrán by Þorvaldr, she refuses to accept anything from the first purse because you have taken it from men as fines with force and tyranny." She likewise rejected the second purse because use "this money you have collected greedily from lands and rents and interests above the legal limit; a man who is going to be both just or mild cannot suitably keep that kind of wealth". She finally consents to accept three marks from the third purse. When queried by Koðrán, she reminds him that he had acquired this money rightfully, as his father's inheritance" (cf. Jochens, Jens. Old Norse Magic and Gender. *Scandinavian Studies*, Vol. 63, No. 3, p. 305-317)

peessoas tinham de seu poder, como era o caso de Jon Snow e Davos; muito pela admiração e conversão à Fé do Senhor da Luz, no caso de Stannis e Selyse Baratheon.

Isso pode ser encontrado na *Bósa saga*. Busla, a feiticeira, utiliza-se de magia e recita palavras ofensivas ao rei Hring – o poema *Buslabæn*⁹¹ é um dos maiores exemplos nas narrativas nórdicas do uso de magia de conjuração de malefícios contra outrem.

Aqui jaz Hring, o rei
 Chefe dos Gauts
 O mais teimoso
 De todos os homens;
 Você pretende assassinar
 Seu filho, você mesmo.
 A coisa excepcional
 Será amplamente conhecida. Ouça a oração de Busla
 Logo será cantada
 Para que seja ouvida
 Em todo o mundo
 E desnecessária
 Para aqueles que ouvem
 E as coisas mais diabólicas
 Que eu contarei.

Demônios se desviarão
 Será sem precedentes
 Os penhascos serão divididos
 O mundo enlouquecido
 O tempo vai piorar
 A menos que você, Rei Hring
 Traga paz para Herraud
 E para Bosi
 Traga segurança. Então serei rude
 No seu peito.
 No seu coração
 Víboras roerão,
 E seus ouvidos
 Nunca ouvirão
 E seus olhos
 Virados do avesso
 A menos que você para Bosi
 Traga segurança
 E para Herraud
 Dê paz. Se você navegar
 Seu cordame irá quebrar
 E do leme
 Farpas voam em pedaços
 Com lençóis rasgados
 Afunde a vela
 E tiras de vela
 Todas rasgadas
 A menos que você para Herraud
 Traga paz,
 E então para Bosi

⁹¹ A *Buslabæn* é um poema integrante da *Bósa saga ok Herraudðs*. Nesse trecho, ela invoca uma maldição para o rei Hring, o qual se recusa a oferecer uma reconciliação para Bosi e Herraud, acusados de cometer o assassinato do filho bastardo do rei.

Ofereça reconciliação.

Se você cavalgar,
As rédeas ficarão desordenadas
O cavalo ficará coxo
O cavalo ficará enfermo
Em todas as ruas
E caminhos
Todos são pisoteados
Nas mãos dos trolls
A menos que você dê
Segurança a Bosi
E a Herraud
Dê paz.
Que você possa descansar
Na palha queimando
Ou no assento alto
Como em uma onda do mar
Embora você demore
A pior visão
Se você quiser ter
Uma brincadeira de homem com uma donzela
Você perderá o caminho
Ou você quer mais?

Então o rei respondeu: "Fique quieta, mulher, e vá embora, ou então eu a torturarei por suas maldições". "Então nos encontramos agora", disse Busla, "e não nos separaremos antes que eu tenha meu caminho".

O rei tentou se levantar, mas ele estava preso à cama e seus servos não acordaram. Busla então continuou com o segundo terço de sua oração, mas eu não devo deixar que seja escrito aqui, porque é inútil para quem o repete. Não é provável que seja repetido, se não for escrito. No entanto, este é o começo:

Trolls e elfos,
e nornas-magas
queimam seus salões
Gigantes de gelo destroem você
Cavalos pisam em você
Palha te pica
E tempestades te remam
E ai de você
A menos que você faça minha vontade.

Quando seu encanto acabou, o rei disse a ela: "Antes que você me amaldiçoe por mais tempo, darei vida a Herraud, e Bosi deve ser levado para fora da terra e ele será morto se eu algum dia o pegar." "Então eu terei que fazer melhor para você", disse Busla. Então ela começou aquele verso, que é chamado de "verso Syrpa" que tem a magia mais poderosa, e que não é permitido ser cantado após o pôr do sol. Isso está perto do fim:

Seis homens vêm aqui,
Diga seus nomes
Tudo desvendado
eu devo te mostrar
Se você não for capaz de resolver isso
De modo que pareça certo para mim,
Então os cães irão
Roê-lo no inferno
E sua alma
Afundar no abismo.

Resolva este nome, para que fique correto, ou todo o pior que eu pedi terá efeito, a menos que você faça a minha vontade." Quando Busla terminou sua oração, o rei sabia com certeza como deveria responder às suas exigências. "Qual é agora a sua vontade?", disse o rei. "Envie os dois filhos", disse a velha, "em uma missão perigosa, seja qual for, e torne-os responsáveis por si mesmos." O rei ordenou que ela fosse embora, mas ela não quis fazer isso, antes que o rei jurasse que honraria o que havia prometido a ela, e então a oração de Busla não o prejudicaria. Então a velha desapareceu. (Bósa saga ok Herraud̥s, s.d.)

Assim como Melisandre, Busla se utiliza de seu poder ritual e atua sem qualquer contato físico, permanecendo imune – mesmo distante – a qualquer ação que o rei Hring pudesse fazer. Dessa maneira, é possível perceber, tanto nas sagas como nas narrativas de Martin, a influência da magia na resistência e imunidade dessas personagens.

CAPÍTULO V – MAGIA E POLÍTICA EM AS CRÔNICAS DE GELO E FOGO

Um dos aspectos mais importantes e cruciais da narrativa de George Martin diz respeito à relação existente entre magia e poder em Westeros.

Em um primeiro momento, é necessário entender como a dinâmica de poder se desenvolve na narrativa construída em *As Crônicas do Gelo e Fogo*. Para tal, considerar-se-á, para essa análise, a teoria de Realismo Ofensivo e Realismo Defensivo, criadas por Mearsheimer, apresentadas em sua obra, *The Tragedy of Great Power Politics*⁹². Embora essa teoria seja bastante utilizada em relações internacionais, ela se mostra extremamente relevante para se compreender como se desenrolam as relações de poder nos romances.

O Realismo Ofensivo se baseia nas disputas de poder entre as nações, em que meios agressivos podem ser utilizados, caso sejam necessários, para se manter os interesses das grandes potências; já o Realismo Defensivo se diferencia da corrente anterior, em que os Estados somente priorizam a preservação de suas posições em um cenário regido pelo equilíbrio de poder (Mearsheimer, 2001).

Desta forma, Martins (2019) parte de duas questões centrais: *por que razão os Estados competem por poder? E quão poderosos os Estados desejam e buscam ser?* Para responder a primeira pergunta, deve-se considerar um cenário de anarquia: não é porque

⁹² MEARSHEIMER, John. *The Tragedy of Great Politics*, 2001, p. XV.

os Estados estão ou estarão sempre em conflito, mas sim pelo fato de que não existe um governo supremo que os force a cumprir determinadas ordens, sendo os países responsáveis por responder somente aos seus próprios interesses.

O segundo pressuposto parte do princípio da capacidade militar ofensiva dos grandes poderes – Estados ou potências – que permitem a criação de um comportamento agressivo dos países, onde há grande possibilidade de destruição mútua. Sendo assim, percebe-se que as ações dos Estados se baseiam em um comportamento hostil e desconfiado: os Estados temem uns aos outros.

Embora os Estados, aparentemente, mostrem-se preocupados uns com os outros e sejam pacifistas, no final, só se importam com os benefícios próprios em épocas ou situações de instabilidade (Mearsheimer, 2001, p. 33).

Ações de poder não são somente pautadas em ações ofensivas e guerras. Segundo Martins (2019, p. 37-38), as ações diplomáticas dos Estados também se tornam hostis quando seus líderes se utilizam de um meio antiético para assegurar os seus interesses: a mentira, sendo entendida como uma forma de manipulação de informações, a qual se torna difícil de detectar, posto que não há registros sobre ela – tudo fica subentendido.

Esses conceitos se tornam plausíveis a se analisar a dinâmica da política de Westeros a partir das casas que afirmam ter direito a sentar no Trono de Ferro. As Casas – assim como os Estados no mundo real – agem conforme os seus interesses e, sendo assim, elas acreditam e agem conforme seus ideais.

Na narrativa, é possível considerar o direito ao Trono de Ferro a partir de quatro elementos principais: a) legitimidade do reivindicante; b) hereditariedade; c) força militar e apoio político; e d) motivações e estratégias.

Quatro são as casas reivindicantes ao trono: Casa Lannister, Casa Baratheon, Casa Stark e Casa Targaryen. A seguir, apresentar-se-á os motivos pelos quais elas acreditam serem detentoras de seus direitos.

5.1 As Casas e a Guerra dos Tronos

a) Casa Lannister

A Casa Lannister é a primeira casa que se diz detentora do direito ao Trono de Ferro.

Robert Baratheon e Cersei Lannister eram o casal de rei e rainha de Westeros, até Robert morrer ao ser atacado bêbado em uma caçada – plano orquestrado por sua esposa e Lancel Lannister, seu capanga/amante. Com a morte do rei, seu então filho, Joffrey Baratheon se torna rei. Embora se saiba durante a narrativa que os filhos de Cersei Lannister são frutos de uma relação incestuosa com o seu irmão, Jaime Lannister, o Regicida, oficialmente Joffrey era o filho do rei e, portanto, aquele que deveria ascender ao trono, como ocorre no início da narrativa.

A Casa Lannister se concentra em Rochedo Casterly, um local repleto de riquezas e com uma forte influência política, cujo lema extraoficial é *Um Lannister sempre paga suas dívidas*⁹³.

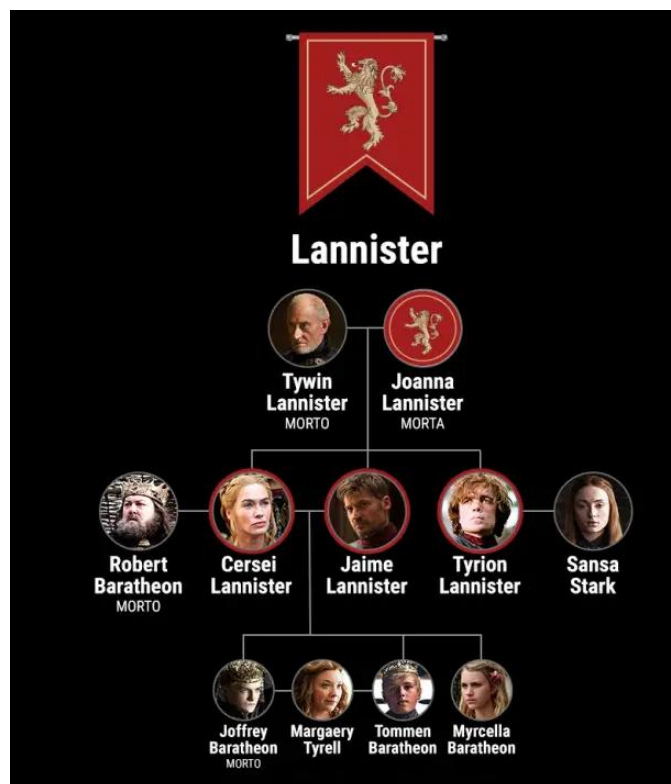
No entanto, a legitimidade do rei Joffrey Baratheon é questionada a partir do momento que a notícia de que ele é bastardo – logo, não poderia ascender ao trono – é revelada. Com isso, o seu tio Stannis deveria, por direito – já que Robert, em tese, não possui filhos legítimos – tornar-se rei dos Sete Reinos.

Após a morte de Joffrey no Casamento Púrpura, orquestrada por Lady Olenna Tyrell, em conspiração com Petyr Baelish (Mindinho), Tommen, seu irmão – que é uma criança – é alçado à posição de rei. No entanto, devido à sua idade (algo em torno de oito anos), quem realmente reina é sua mãe, a rainha Cersei.

Na figura 15, tem-se a árvore genealógica correspondente à formação da casa Lannister.

Figura 15: Árvore genealógica da casa Lannister

⁹³ O lema oficial da casa é “Ouça-me rugir”, entretanto, durante a obra, nos mais diversos momentos, Tyrion Lannister, o Anão/Duende, repete essa frase, a qual é considerada extraoficialmente um outro lema.



Fonte: <https://veja.abril.com.br/especiais/a-genealogia-das-casas-de-game-of-thrones/>

b) Casa Baratheon

A Casa Baratheon tem dois representantes nessa disputa pelo trono: os irmãos Stannis e Renly, mais velho e mais novo, respectivamente, que, inclusive, brigam entre si pelo trono.

A base de poder da casa Baratheon fica em Porto Tempestade e tem apoio de vassalos. Com a morte de Robert e a notícia de que seu filho é bastardo, por primogenitura, aquele que deveria se tornar rei seria Stannis – o qual é descrito como um homem sisudo e muito sério. Entretanto, por motivos de popularidade e apoio político – como da Casa Tyrell –, Renly decide fazer o mesmo, gerando um enorme desconforto entre ele e seu irmão, pois o mesmo acreditava que o seu irmão seria um rei ruim e que ele próprio poderia ser um rei melhor. Na figura 16, tem-se a genealogia da casa Baratheon.

Figura 16: Árvore genealógica da casa Baratheon



Fonte: <https://veja.abril.com.br/especiais/a-genealogia-das-casas-de-game-of-thrones/>

c) Casa Targaryen

A casa Targaryen vem de uma longa linhagem de reis dos Sete Reinos até a Rebelião de Robert – também chamada de Guerra do Usurpador. Essa guerra resultou no fim da dinastia Targaryen no trono com o assassinato do rei Aerys II Targaryen, conhecido como O Rei Louco e de seu filho, Rhaegar e filhos.

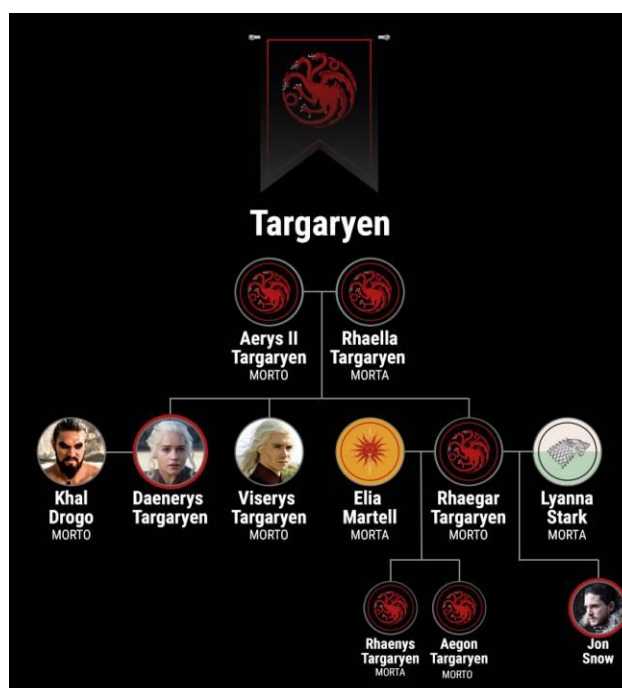
O Rei Louco tinha dois filhos à época – Viserys e Daenerys Targaryen – os quais tentavam se reerguer no trono que, segundo eles, eram-lhes de direito. Viserys negocia a sua própria irmã, Daenerys, com os *dothraki*, casando sua filha com Khal Drogo, em troca de que ele lhe fornecesse um exército suficientemente forte para conquistar novamente o trono para si. Entretanto, o mesmo acaba assassinado por Khal Drogo, o qual, tempos depois, morre. Com isso, Daenerys decide não se tornar uma *dosh khaleen*⁹⁴ e toma a

⁹⁴ O *Dosh Khaleen* é um grupo de anciãs dothraki que vivem em Vaes Dothrak. Todas elas já foram uma *Khaleesi*, esposas de Khals que já morreram. São as únicas residentes fixas da única cidade dothraki. São reverenciadas por todos e servem como videntes e somente eunucos as servem. São elas quem aprovam as esposas dos novos Khals.

frente do seu *khalasar* – grupo de guerreiros *dothraki* de Khal Drogo – e retorna a Westeros.

Em Westeros, quando o rei Robert descobre que um dos herdeiros da casa Targaryen está vivo – no caso, Daenerys – e está grávida de Khal Drogo, à espera do Garanhão que Monta o Mundo – o conselho decide que ela deve ser morta, o que não ocorre.

Figura 17: Árvore genealógica da casa Targaryen⁹⁵



Fonte: <https://veja.abril.com.br/especiais/a-genealogia-das-casas-de-game-of-thrones/>

d) Casa Stark

A Casa Stark é oriunda da região mais ao norte de Westeros – chamada de Winterfell. Na obra *A Guerra dos Tronos*, é encabeçada por Ned Stark, que é convocado para servir como a Mão do rei em Porto Real. Antes do rei falecer, descobre que a Mão anterior, Jon Arryn, foi morto, e que os filhos de Cersei são fruto de incesto com seu

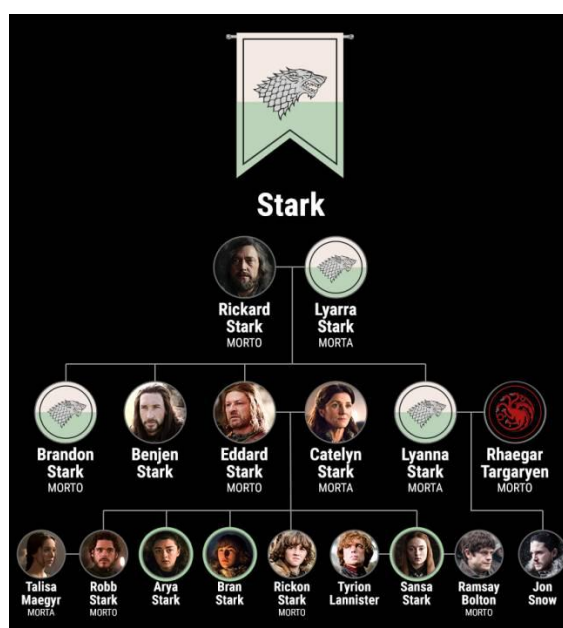
⁹⁵ Em *Os Ventos do Inverno* (livro ainda não publicado oficialmente por George R. R. Martin, cujos capítulos foram disponibilizados em seu blog pessoal e traduzidos pela editora Leya), há indícios narrativos de que Jon Snow, até então filho de Eddard Stark, possa ser, na verdade, Aegon Targaryen, filho de Lyanna Stark (irmã de Eddard) e Rhaegar Targaryen, morto por Robert Baratheon. Acredita-se que o garoto foi entregue a ele para que Ned cuidasse dele, pois, se o rei Robert soubesse que era sangue dos Targaryen, seria morto (as informações são dadas nos capítulos Arianne I e Arianne II).

irmão, Jaime. Ainda assim, guarda esse segredo e recebe as orientações do rei no leito de morte: nomeia-o Lorde Regente do reino, pede para cancelar o ataque a Daenerys e confessa não ter sido um bom pai para o seu filho, Joffrey.

Ao revelar o testamento do rei, foi acusado de traição e, mesmo sua filha, Sansa, tendo negociado à sua vida e trocado sua suposta confissão, para que ele vestisse o negro eternamente na Muralha, Joffrey, já coroado rei, condena-o a morte, ocasionando o início da Guerra dos Tronos.

Com isso, Arya consegue fugir de Porto Real, e Sansa acaba prisioneira dos Lannister. Ao receber a notícia, Robb, irmão delas e filho de Eddard Stark, proclama-se Rei do Norte e parte em direção à batalha. Entretanto, em uma emboscada durante o Casamento Vermelho, orquestrada por Lorde Walder Frey, com a ajuda de Roose Bolton e apoio de Tywin Lannister, a família Stark – Robb Stark e sua esposa, Talisa; sua mãe, Catelyn Stark, e muitos de seus aliados e soldados – são massacrados.

Figura 18: Árvore genealógica da casa Stark



Fonte: <https://veja.abril.com.br/especiais/a-genealogia-das-casas-de-game-of-thrones/>

O quadro 16 explicita a dinâmica dos reivindicantes ao Trono de Ferro

Quadro 16: Reivindicantes do Trono de Ferro

<i>Casa</i>	<i>Reivindicante</i>	<i>Motivo principal</i>	<i>Legitimidade</i>
Lannister	Joffrey / Tommen / Cersei	Filho (falso) do rei / poder político.	Contestada e muito fraca.
Baratheon	Stannis / Renly	Irmãos de Robert Baratheon.	Forte, principalmente Stannis.

Targaryen	Daenerys	Herdeira do trono anterior.	Forte, por hereditariedade direta.
Stark / Targaryen⁹⁶	Jon Snow (Aegon Targaryen)	Filho legítimo de Lyanna Stark e Rhaegar Targaryen.	Fortíssima, sendo herdeiro legítimo do trono.

Fonte: elaborado pela autora (2025)

5.2 As Crônicas de Gelo e Fogo e as teorias sobre relações de poder

Entendendo-se a divisão das casas, faz-se importante entender, então, as relações de poder da narrativa e como elas se desenrolam. Para isso, nesse trecho, buscar-se-á um embasamento teórico sobre poder e suas relações.

Para se compreender o processo de relações de poder, é necessário, primeiramente, entender que este emana do povo, segundo Nicolau Maquiavel, em *O Príncipe*, posto que é ele quem mantém o líder em seu lugar de liderança. Ou seja, o governante só lidera uma nação, se aquele povo assim permitir. Desta forma, Maquiavel (2011, p. 60-61) diz que

Deve, pois, alguém que se torne príncipe mediante o favor do povo, conservá-lo amigo, o que se lhe torna fácil, uma vez que não pede ele senão não ser oprimido. Mas quem se torne príncipe pelo favor dos grandes, contra o povo, deve antes de mais nada procurar ganhar este para si, o que se lhe torna fácil quando assume a proteção do mesmo. [...] O príncipe pode ganhar o povo por muitas maneiras que, por variarem de acordo com as circunstâncias, delas não se pode estabelecer regra certa, razão pela qual das mesmas não cogitaremos.

Em um outro momento, Thomas Hobbes, em *O Leviatã*, afirma que o conceito de poder reside nos meios que os indivíduos possuem para a garantia dos seus bens ou vantagens futuras. Desta forma, para ele o poder pode ser entendido como um instrumento obtido pela união de pessoas que, mesmo com recursos individuais, precisam se unificar para que os seus interesses se propaguem.

Para este trabalho, tomar-se-á como conceito de poder o entendimento de Joseph Nye⁹⁷ acerca do que seria uma relação de poder. Para o autor, o poder se divide no que ele chama de *soft power* e *hard power*⁹⁸ em que o primeiro diz respeito a forma de atuação que emprega meios brutos que tentam moldar o comportamento de um terceiro indivíduo

⁹⁶ Considerando-se a possibilidade de Jon Snow ser, de fato, filho de Lyanna e Rhaegar.

⁹⁷ NYE, Joseph. **The Powers to Lead**. Oxford University: Nova Iorque: 2008.

⁹⁸ A ideia de *soft power* e *hard power* se debruçam sobre os conceitos de um “poder brando” e um “poder duro”, respectivamente.

com o intuito de se obter um benefício desejado, englobando as forças econômicas e militares de um estado; já o segundo – também conhecido como “poder brando” – diz respeito a capacidade de convencer com que pessoas ou Estados ajam de acordo com o seu interesse, fazendo com que elas queiram o mesmo que você.

A partir da interrelação entre esses dois tipos de poder, surge um terceiro, chamado de *smart power*, a qual seria a habilidade de combinar os dois tipos de poder – *hard* e *soft power* – de maneira estratégica. Sendo assim, de modo a maximizar o seu poder e seus interesses, os Estados precisam “barganhar”, a partir de trocas que beneficiem ambas as partes de alguma maneira. Para que isso ocorra, os Estados devem observar os seus recursos à disposição, de modo que esses possam ser utilizados em troca de favores ou para atribuir a eles determinadas vantagens de seu interesse.

No universo fictício da narrativa de George Martin, fica evidenciado que as relações de poder ocorrem através do uso de elementos subversivos e disputas entre grandes famílias, as quais são responsáveis por desenvolver toda a dinâmica da história. Em diversos momentos, as escolhas realizadas pelos personagens perpassam decisões antiéticas e, quiçá, até pouco honrosas.

Considerando-se a teoria do *smart power*, entre esses dois processos de escolha, os personagens, muitas vezes, optam por escolher a primeira – as ações antiéticas – posto que, em diversas situações, a partir da barganha, elas podem levar a vitória.

Um exemplo disso na narrativa se dá a partir do momento em que Lady Catelyn Stark mantém o anão Tyrion Lannister como refém e o leva até a sua irmã, Lysa Arryn, em Ninho da Águia. Tyrion, como prisioneiro e acusado da morte do seu marido, Jon Arryn⁹⁹, sugere que seja feito um julgamento por combate, o qual Bronn luta por Tyrion, e Sor Vardis Egen – que acaba perdendo – luta por Lysa Arryn. Com isso, Tyrion consegue a sua libertação.

Ela parecia tão contente consigo mesma, pensou Tyrion, e não admirava. Como poderia um julgamento ameaçá-la, quando o senhor juiz era o fracote do filho? Tyrion olhou de relance para a Porta da Lua. Mãe, quero vê-lo voar!, dissera o rapaz. Quantos homens teria já o ranhento canalhinha mandado atravessar aquela porta?

- Agradeço, minha boa senhora, mas não vejo necessidade de incomodar Lorde Robert -disse Tyrion delicadamente. - Os deuses conhecem a verdade da minha inocência. Desejo o seu veredicto, não o julgamento dos homens. Exijo um julgamento por combate.

[...]

⁹⁹ Lorde Jon Arryn, Senhor do Ninho da Águia, Defensor do Vale e Protetor do Leste. Serviu como Mão do Rei Robert desde o fim da Rebelião, até sua morte, 14 anos depois. Jon era marido da Senhora Lysa Arryn e pai do Lorde Robert Arryn. Atuou como um segundo pai para Eddard Stark e Rei Robert Baratheon.

Os olhos de um azul aguado de Lysa Arryn pareceram incertos. Tinha sido apanhada de surpresa.

- Tem certamente esse direito.

[...]

- Minha senhora - ele disse gravemente, deixando-se cair sobre o joelho -, peço livrar-me deste fardo, pois não tenho gosto nele. O homem não é guerreiro nenhum. Olhe-o. Um anão, com metade do meu tamanho e coxo das pernas. Seria vergonhoso matar um homem assim e dar-lhe o nome de justiça.

[...]

Então, houve uma agitação na parte de trás da sala.

- Eu luto pelo anão - gritou Bronn.

[...]

- A senhora me prometeu que eu o faria voar - gritou o Senhor do Ninho da Águia à mãe, e começou a tremer.

O rosto da Senhora Lysa estava corado de fúria.

- Os deuses acharam por bem proclamá-lo inocente, filho. Não temos outra escolha que não seja libertá-lo - ergueu a voz. - (Martin, 2011a, p. 593-594; 621-622)

Observando-se o cenário da narrativa, protagonizado por grandes batalhas, o uso de estratégias de guerra se faz indispensável. Em Westeros, o que move todas as grandes famílias – ou até mesmo personagens singulares – é o desejo de sentar no Trono de Ferro e controlar todos os Sete Reinos. E, para isso ser concretizado, táticas são empregadas objetivando o poder máximo (Martins, 2019).

Uma das estratégias utilizadas para isso é o uso da “política de armamentos”: ou seja, a maioria dos grandes embates é resolvida por meio de batalhas, de acordo com a teoria do Realismo Ofensivo.

Entretanto, para que toda estratégia criada se concretizasse, um aspecto era crucial: a comunicação, a qual era especialmente lenta. Para que isso ocorresse a contento, algumas artimanhas precisavam ser utilizadas e, com isso, dois personagens tem um grande destaque: Varys, a Aranha; e Petyr Baelish, Mindinho. O primeiro se vale de seus “passarinhos” – informantes – para conseguir informações valiosas; e Mindinho, advindo de uma Casa sem pretensão de ascensão, realiza diversos ardis para alcançar os seus objetivos: um deles, jurar amor a Lady Lysa Arryn e, logo em seguida, assassiná-la, tornando-se, assim, responsável por controlar o Reino do Vale e do Céu, bem como seus recursos e exército.

Em meio a toda essa hostilidade, tem-se de levar em consideração a ideia de preservação da sobrevivência dos Estados – no caso da obra de Martin, dos reinos. Essa ideia, no caso de *As Crônicas de Gelo e Fogo* nem sempre ocorre de forma ética, e um aspecto diretamente relacionado a isso se deve a um outro fator: a violência (Martins, 2019).

A agressão é algo que se faz presente em Westeros, e mesmo em terras distantes – como em Vaes Dothraki, em Essos, onde Daenerys está – esses recursos hostis são utilizados de forma a garantir o controle sobre determinadas coisas ou pessoas através do uso do *hard power*.

Um último ponto a ser considerado dentro dessas relações de poder diz respeito ao sistema de crenças. Aqui, serão analisados os aspectos religiosos e, mais especificamente, o papel de Melisandre enquanto detentora de poder através dos elementos mágicos na narrativa.

5.3 O sistema de crenças: A Fé do Senhor da Luz e as relações de poder

Assim como no mundo atual, a existência de diferentes religiões é algo que guia o comportamento dos indivíduos de forma distinta. Neste cenário bélico, a religião ocupa um espaço importante e interfere de maneira significativa, assim como atitudes dos personagens envolvidos.

Melisandre exerce o seu poder através de uma combinação de magia ritualística, religião e influência sobre os líderes políticos.

Partindo da teoria do Realismo Defensivo e Ofensivo, Melisandre pode ser uma personagem dúbia: apesar de seus diálogos e poder de convencimento, o que poderia ser entendido como um *soft power*, ela não mede esforços em utilizar toda a sua fé e força em detrimento de alcançar os seus objetivos, de maneira realista ofensiva. Desta maneira, pode-se enxergar Melisandre como uma personagem dentro de um *smart power*: uma mulher inteligente, sagaz, com atitudes imorais, amorais e antiéticas, não importando nada; apenas a sua fé em R'hllor.

5.4 A influência da fé e da magia de Melisandre nas tomadas de decisões

Melisandre é uma personagem estratégica: sua religião não é baseada apenas em costumes e orações. Nela há a inserção de magia e rituais de sacrifício, rituais esses demandados pelo Senhor da Luz.

Ela é a conselheira do rei Stannis Baratheon – o qual se converte a sua fé ao ser convencido por ela de que ele é a reencarnação de Azor Ahai, um profeta da sua fé. Desta forma, para que os objetivos sejam alcançados e decisões sejam tomadas, ela justifica sua fala a partir do uso da magia: o poder de enxergar suas profecias através das chamas.

Sangue, fogo, poções e feitiços, embora nem sempre suficientes, são as principais ferramentas mágicas em ação na criação de G. R. R. Martin: Melisandre rotineiramente precisava de sangue em suas magias.

Blacharska (2014) afirma que a representação de Melisandre, assim como a de seu deus, é algo complexo, pois oferece unicamente uma fusão de opostos: elementos de bem e mal, luz e escuridão, messianismo e diabolismo, religiosidade profunda e feitiçaria, sendo retratada pela perspectiva de forasteiros, Melisandre surge como perigosa, cruel, malévola e, acima de tudo, sinistra — o que, de fato, reflete a imagem de seu deus.

Uma outra característica diz respeito à sua descrição. Embora a cor associada às bruxas e feiticeiras comumente seja o preto, a abundância exuberante de vermelho na aparência de Melisandre é igualmente inquietante. Sua compleição, assim como suas vestes, constrói sua imagem como seguidora do Deus da Chama e aumentam seu fascínio — ela parece personificar o fogo (Blacharska, 2014).

Na obra, Melisandre representa o poder divino que guiará Stannis durante a narrativa. De maneira didática, pode-se dividir essa relação em alguns momentos importantes: a) criação do mito de Azor Ahai; b) sacrifícios de sangue e uso de magia; c) conselhos estratégicos e religiosos; d) conflito com os outros conselheiros; e) transformação de Stannis. A partir desses pontos, construir-se-á a análise comparativa desses pontos da obra com as sagas islandesas fundamentais para o entendimento dessa personagem.

a) Criação do mito de Azor Ahai

A interpretação de Melisandre de que Stannis Baratheon é a reencarnação de Azor Ahai se faz a partir da sua leitura nas chamas – ele é o prometido do deus R'hllor, na sua leitura, as quais ela interpreta sozinha. Considerando essa informação, entende-se que os outros precisam confiar em suas leituras, colocando-a como a única mediadora da verdade divina.

Essa mesma interpretação pode ser vista nas sagas. Entretanto, primeiramente, citar-se-á um texto nórdico, o qual ecoa nas sagas: a *Voluspá*. Embora não seja uma saga, é essencial para entender esse paralelo e trazer à discussão, a posteriori, as sagas.

Paralelamente, Melisandre e a *völva* da obra se apresentam como videntes: elas enxergam o passado e o futuro através de suas profecias. A *völva* da obra apresenta profecias sobre os deuses: a narrativa se dá, na forma de um monólogo, feito por uma Vidente (*völva*) que é conjurada dos mortos pelo deus Óðinn. Nela, a vidente, devido aos seu grande conhecimento, pois estava morta ao ser invocada, tem acesso a informações sobre o Ragnarök.

O mesmo acontece com Melisandre: ela é uma personagem profética. Com sua magia, ela exerce influência sobre Stannis Baratheon e o convence de que ele é a própria encarnação de Azor Ahai. Em um processo de hierofania, ela o declara como o profeta de sua fé, ao fazê-lo segurar aquela que seria a Luminífera – a espada de fogo de Azor Ahai.

Melisandre estava toda vestida de cetim escarlate e veludo cor de sangue, com os olhos tão vermelhos como o grande rubi que cintilava na sua garganta, como se estivesse em chamas.

- Nos livros antigos de Asshai está escrito que chegará um dia, após um longo Verão, em que as estrelas sangrarão e o bafo frio da escuridão cairá, pesado, sobre o mundo. Nessa hora de terror, **um guerreiro retirará do fogo uma espada em chamas. E essa espada será a Luminífera, a Espada Vermelha dos Heróis, e aquele que a pegar será Azor Ahai renascido**, e a escuridão fugirá perante ele - e levantou a voz, para que fosse ouvida pela tropa ali reunida. - *Azor Ahai, o amado de R'hllor! O Guerreiro da Luz, o Filho do Fogo! Avance, a sua espada o espera! Avance, e tome-a em sua mão!*

[...]

- ***Uma espada de fogo!*** - gritou a Rainha Selyse. Sor Axell Florent e os outros homens da rainha acompanharam-na no grito. - ***Uma espada de fogo! Ela arde! Ela arde! Uma espada de fogo!***

Melisandre ergueu as mãos sobre a cabeça.

- ***Contemplem! Um sinal foi prometido, e agora um sinal é visto! Contemplem a Luminífera! Azor Ahai regressou! Deem vivas ao Guerreiro da Luz! Deem vivas ao Filho do Fogo!***

Uma onda irregular de gritos respondeu no momento em que a luva de Stannis começava a ficar incandescente. Praguejando, o rei enterrou a ponta da espada na terra úmida e apagou as chamas com pancadas na perna.

- Senhor, lance sobre nós a sua luz! - Melisandre gritou.

- Pois a noite é escura e cheia de terrores - responderam Selyse e seus homens. (Martin, 2011b, p. 101, grifo da autora).

A magia de Melisandre, nesse momento, torna-se convincente – Stannis é, agora, a encarnação de Azor Ahai e o convence disso, tanto com sua ritualística como com a sua magia. A profecia – até então, realizou-se: o verdadeiro guerreiro seria aquele que empunharia a Luminífera, e Stannis assim o fez.

O mesmo ocorre na *Hrólfs saga kraka*. Heiðr é uma feiticeira, cuja profecia não é questionada, sendo a mesma uma autoridade, tal qual Melisandre o é em *As Crônicas do Gelo e Fogo*.

Então chegou uma vólva (vidente) chamada Heiðr. O rei pediu que ela usasse sua arte para adivinhar o que pudesse sobre os meninos. O rei preparou um banquete magnífico para ela e a colocou em uma alta plataforma de transe. Então ele perguntou o que ela podia ver sobre o futuro: "Porque eu sei", disse ele, "que muitas coisas lhe serão reveladas. Vejo que há grande sorte em você, então me responda o mais rápido possível." Ela escancarou a boca e bocejou profundamente, e este canto emergiu de sua boca:

**2. Dois são os homens
em quem não confio,
eles, os excelentes,
que se sentam ao lado do fogo.**

O rei respondeu:

"Você está falando dos meninos ou daqueles que os salvaram?"

Ela respondeu:

**3. Aqueles que por muito tempo
ficaram na ilha de Vil
e lá foram chamados
por nomes de cães,
Hopp e Ho.**

Nesse momento, Signy jogou um anel de ouro para a vólva. Heid ficou satisfeita com o presente e quis encerrar sua adivinhação. Ela disse: "As coisas estão assim. O que eu disse é apenas uma mentira, e agora todas as minhas profecias saíram do rumo."

O rei respondeu: "Se você não escolher melhor suas palavras, será torturada até falar. Aqui, entre tantas pessoas, ainda não entendo nada melhor do que antes o que está dizendo. E por que Signy não está em seu assento? Será que os lobos estão tramando com os predadores?" Foi dito ao rei que Signy havia passado mal por causa da fumaça da lareira.

O jarl Saevil pediu a ela que se sentasse e se comportasse com coragem: "Isso pode ter muito peso na sobrevivência dos meninos, se for esse o destino deles. Aja de tal forma que seus pensamentos não possam ser lidos. Do jeito que estão as coisas, não há nada que possamos fazer para ajudá-los."

O rei Frodi então pressionou duramente a feiticeira. Ordenou que ela dissesse a verdade, se não quisesse ser torturada. Sua boca se escancarou, mas o feitiço tornou-se difícil. Finalmente, ela falou este verso:

**4. Eu vejo onde se sentam,
filhos de Halfdan,
Hroar e Helgi,
ambos saudáveis.
Eles roubarão
a vida de Frodi.**

"A menos que sejam rapidamente eliminados", ela disse, "mas isso não acontecerá." Então ela saltou da plataforma de transe e disse:

5. Duros são os olhos

**de Ham e Hrani;
eles são príncipes
maravilhosamente ousados.**

Os meninos, agora assustados, fugiram do salão e correram para a floresta. Regin, seu pai adotivo, os reconheceu e ficou profundamente comovido. A feiticeira, que agora também corria para fora do salão, havia dado bons conselhos aos meninos ao dizer-lhes para se salvarem. O rei ordenou que seus homens se levantassem e perseguissem os meninos. Regin então apagou todas as luzes do salão. Os homens começaram a lutar entre si, e alguns deles contiveram os homens do rei. Havia aqueles no salão que queriam ver os meninos escaparem e, por causa dessa intervenção, os dois chegaram à floresta.

O rei Frodi disse: "Eles escaparam por pouco desta vez, e muitos aqui estão conspirando com eles. Quando tiver tempo, farei uma vingança terrível por isso. Agora, porém, estamos livres para beber a noite toda. Os príncipes ficarão tão aliviados por terem escapado que primeiro tentarão salvar suas vidas." (Hrólfs saga kraka, 1998, p. 50-51)

Tanto na obra de George Martin como nas sagas, o conhecimento de magia e o poder inquestionável que as feiticeiras apresentam exercem influência sobre as ações dos personagens das narrativas e suas decisões. O mesmo poder pode ser visto na *Eíriks saga rauða*, no momento em que a *völva Þorbjörg lítilvölva* realiza um canto mágico (*varðlokkur*) e fala dos eventos futuros.

A vidente (*spákona*) agradeceu-lhe pela canção. "Muitos espíritos", disse ela, "estiveram presentes sob o seu encanto, e ficaram satisfeitos por escutá-la, quando antes se afastavam de nós e não nos concediam tal homenagem. E agora muitas coisas me são claras, que antes estavam ocultas tanto para mim quanto para os outros. E posso dizer isto: a escassez não durará mais, a estação melhorará à medida que a primavera avançar. A epidemia de febre que há muito nos oprime desaparecerá mais rapidamente do que poderíamos esperar. E a ti, Gudrid, recompensarei prontamente por essa tua ajuda, que nos foi de grande utilidade; pois o teu destino agora me é claro e visível. Tu farás um casamento aqui na Groenlândia, um casamento muito honroso, embora não seja de longa duração para ti, pois teu caminho te levará à Islândia; e ali surgirá de ti uma linhagem de descendentes numerosos e belos, e sobre os ramos da tua família brilhará uma luz radiante. E assim, segue agora bem e feliz, minha filha."

Depois, os homens foram até a sábia e cada um perguntou sobre o que mais lhe despertava curiosidade. Ela também foi generosa em suas respostas, e o que disse mostrou-se verdadeiro. Depois disso, veio alguém de outra propriedade chamá-la, e então ela foi até lá. Thorbjorn foi convidado, porque não queria permanecer em casa enquanto tal culto pagão era realizado. **O tempo logo melhorou quando a primavera começou, como Thorbjorg havia dito.**¹⁰⁰ [...] (Eíriks saga rauða, s.d., tradução e grifo da autora)

¹⁰⁰ The spae-queen thanked her for the song. "Many spirits," said she, "have been present under its charm, and were pleased to listen to the song, who before would turn away from us, and grant us no such homage. And now are many things clear to me which before were hidden both from me and others. And I am able this to say, that the dearth will last no longer, the season improving as spring advances. The epidemic of fever which has long oppressed us will disappear quicker than we could have hoped. And thee, Gudrid, will I recompense straightway, for that aid of thine which has stood us in good stead; because thy destiny is now clear to me, and foreseen. Thou shalt make a match here in Greenland, a most honourable one, though it will not be a long-lived one for thee, because thy way lies out to Iceland; and there, shall arise from thee a

Em *Örvar-Odds saga*, a *völva* Heiðr lança sobre o herói Öddr uma profecia: não importasse para onde fosse, ele estaria fadado a morrer em sua terra natal.

Oddr segurava um galho preparado na mão e disse:
"Vou enfiar este galho no teu nariz se disseres algo sobre meu destino."

Ela respondeu:
"Ainda assim te direi, mas ouvirás", disse ela.
Então um canto surgiu em seus lábios:

"Não me ameaces,
Oddr de Jaðarr,
com lenha em brasa,
ainda que zombes por palavras.
A história se cumprirá,
aquela que diz a *völva*.
Ela conhece o destino
de todos os homens.

Não cruzarás assim
os fiordes largos,
nem passarás
por terra e mar,
mesmo que as ondas
do mar te lavem, –
aqui deverás arder
em Berurjóðr.

**Um verme há de ferir-te,
envenenado,
brilhando dos ossos
do velho Faxi.
A serpente te morderá
por baixo do pé,
quando fores um rei
já bem envelhecido."**

"Devo te dizer, Oddr," disse ela, "algo que pode ser bom para ti saber: está destinado que vivas por muito mais tempo do que qualquer outro homem. Viverás por trezentos invernos e viajarás de terra em terra, e sempre serás tido como o maior onde quer que chegues. Pois tua fama correrá o mundo inteiro, mas nunca irás tão longe que escapes de morrer aqui, em Berurjóðr. Um cavalo está agora no estábulo, com crina espessa e cinzento de cor. A cabeça dele, a do cavalo Faxi, será tua perdição."

line of descendants both numerous and goodly, and over the branches of thy family shall shine a bright ray. And so fare thee now well and happily, my daughter."

Afterwards the men went to the wise-woman, and each enquired after what he was most curious to know. She was also liberal of her replies, and what she said proved true. After this came one from another homestead after her, and she then went there. Thorbjorn was invited, because he did not wish to remain at home while such heathen worship was performing.

The weather soon improved when once spring began, as Thorbjorg had said, Thorbjorn made ready his ship, and went on until he came to Brattahlid (the steep slope). Eirik received him with the utmost cordiality, saying he had done well to come there. Thorbjorn and his family were with him during the winter. And in the following spring Eirik gave to Thorbjorn land at Stokknes, and handsome farm buildings were there built for him, and he dwelt there afterwards.

"A mais miserável das profecias de todas as velhas!", disse Oddr, furioso.

Ele se lançou sobre ela quando ela disse isso, e bateu com o galho em seu nariz com tanta força que o sangue caiu ao chão imediatamente.

"Tragam minhas roupas", disse a vólva, "quero ir embora deste lugar, pois nunca antes me aconteceu que alguém levantasse a mão contra mim."

[...]

Então Oddr disse: **"Agora tudo o que a feiticeira me disse se realizará. Agora me deitarei em um trono de pedra e morrerei ali.** Então você acenderá uma fogueira lá fora e queimará tudo junto."

Então ele se deitou no trono de pedra e disse: "Agora você levará minhas saudações para Silkisif, nossos filhos e amigos."

Depois disso, Oddr morre. Eles então atearam fogo e queimaram tudo, e não foram embora até que tudo estivesse queimado. A maioria das pessoas diz que Oddr tinha doze côvados de altura, porque era assim que a pedra era esculpida por dentro. (*Örvar-Odds saga*, s.d., grifo da autora)

No caso de Oddr, ele decide questionar, mas as verdades proferidas pela feiticeira Heiðr se mostram, assim como as apresentadas nas outras sagas, como não questionáveis. Ele tenta escapar do seu destino, mas, ainda assim, a profecia se cumpre, reforçando o caráter inevitável da palavra profética feminina.

Nas sagas, é possível perceber que esse discurso profético, além de impossível de ser questionado, ele se cumpre: Oddr morre (*Örvar-Odds saga*) e a escassez termina (*Eíriks saga rauða*), por exemplo. Contudo, ao se analisar a feiticeira de Martin, a ambiguidade se faz presente: embora os seus poderes não sejam questionados por Stannis e Selyse, as suas profecias são questionáveis e, em diversos momentos, não se realizam por efeito mágico, mas, sim, por outros fatores alheios a isso: no geral, políticos ou estratégicos que, em tese, atingem os alvos os quais a magia dela é lançada. Isso a coloca num lugar ambíguo de poder.

b) Sacrifícios de sangue e uso de magia

O uso de sacrifícios de sangue e magia nas sagas islandesas remete a práticas arcaicas e a elementos do imaginário pagão nórdico, especialmente relacionados ao culto aos deuses, ao *seiðr* e à necromancia. Esses temas aparecem de forma dispersa, mas significativa, em algumas *Íslendingasögur* e *Fornaldarsögur*.

O uso de sacrifícios de sangue (*blót*) eram comuns nos rituais religiosos da Escandinávia, sendo representados nas sagas de forma mais simbólica ou recontados como práticas do passado – esse último, a depender do período histórico e da influência cristã na fonte textual.

Considerando o fato histórico, iniciar-se-á essa explicação trazendo textos cujas influências cristãs não sejam tão evidentes e, após isso, algumas sagas onde essa já é mais destacada.

Na *Víga-Glúms saga*, o personagem principal Glúmur apresenta uma forte relação com o destino através de sacrifícios e símbolos mágicos, os quais se percebe uma ligação entre honra, magia e sangue. Um exemplo disso ocorre no capítulo 6

No início do inverno, preparavam-se um banquete e um sacrifício aos deuses, no qual todos deveriam participar, mas Glúmur sentou-se em seu lugar e não compareceu. À medida que a noite avançava e os convidados chegavam, não havia tanta alegria, devido ao encontro de amigos e às boas-vindas mútuas, como seria de se esperar quando tantos se reuniam. No dia em que as pessoas chegaram, Glúmur não saiu para encontrá-las, nem pediu a ninguém que se sentasse ao seu lado ou tomasse seu lugar¹⁰¹. (*Víga-Glúms saga*, s.d., grifo e tradução da autora)

E outro exemplo, ainda mais evidente do uso do sangue sacrificial, ocorre no capítulo 25, em que se menciona o sangue de gado sacrificado, indicando *blót*.

Na manhã seguinte, Glúmur mandou buscar Thorarin e ordenou-lhe que fosse a Diupadal, o mais tardar às seis da manhã, para ouvir os juramentos. Thorarin apressou-se e reuniu cento e vinte homens, e quando chegaram ao templo, seis pessoas entraram, a saber, Gizor e Asgrim com Glúmur e Einar e Hlenni, o velho, com Thorarin. **Quem tivesse que fazer o juramento do templo segurava com a mão o anel de prata, que estava manchado de vermelho com o sangue do gado sacrificado, e que não deveria pesar menos de três onças.** Então Glúmur disse palavra por palavra: Nomeio Asgrim para testemunhar, e Gizor em segundo lugar para testemunhar, que faço o juramento do templo, no anel, e o digo ao Deus. Quando Thorvald, o desonesto, recebeu seu golpe mortal...¹⁰² (*Víga-Glúms saga*, s.d., grifo e tradução da autora)

¹⁰¹ At the commencement of winter there was a feast prepared, and a sacrifice to the gods, in which observance all were expected to take part, but Glum sat in his place and did not attend it. As evening passed on, and the guests had arrived, there was not so much merriment, on account of the meeting of friends and the welcoming one another, as might have been expected when so many had come together. On the day on which the people came, Glum had not stirred out to meet them, nor did he ask anyone to sit by him or to take his place.

¹⁰² The morning after Glum sent to find Thorarin, and told him to come to Diupadal, not later than six in the morning, to hear the oaths. Thorarin bestirred himself and got together a hundred and twenty men, and when they came to the temple, six people went into it, that is to say, Gizor and Asgrim with Glum, and Einar and Hlenni the old with Thorarin. Whoever had to take the temple oath laid hold with his hand of the silver ring, which was stained red with the blood of the cattle sacrificed, and which ought not to weigh less than three ounces. Then Glum said word for word thus: I name Asgrim to bear witness, and Gizor in the

Um dos exemplos mais emblemáticos dos textos nórdicos envolvendo *blót* é a *Eyrbyggja saga*. No capítulo 4, o sacerdote Thorolf, o Barbudo, realiza sacrifícios de maneira regular, e a presença de sangue é constante.

Na barraca também deveria ficar a bacia de sangue, e dentro dela estava a vara de sangue, semelhante a um aspersor, e com ela deveria ser aspergido da bacia aquele sangue chamado "Hlaut", que era o tipo de sangue que fluía quando os animais sacrificados aos Deuses eram feridos. Mas ao redor da barraca estavam os Deuses vestidos no Lugar Sagrado¹⁰³. (Eyrbyggja saga, s.d., tradução da autora).

Elementos envolvendo sangue nas narrativas de *As Crônicas do Gelo e Fogo* são comuns na feiticeira Melisandre de Asshai. O episódio sacrificial das sanguessugas com o sangue de Edric Storm, nos quais Stannis Baratheon dá o nome de três – no seu pensamento – usurpadores do trono. O que se tem nessa narrativa é uma releitura do *blót*: é um sacrifício de sangue, mas a partir da utilização de sanguessugas ao fogo, cuja magia não ocorre com a manipulação direta do elemento: nenhum personagem precisou se banhar ou sujar suas mãos; apenas extrair o sangue do garoto.

- Às ordens de meu rei. - Enfiou a mão direita na manga esquerda e atirou um punhado de pó dentro do braseiro. Os carvões rugiram. Enquanto chamas pálidas se contorciam por cima deles, a mulher vermelha pegou o prato de prata e levou-o ao rei. Davos viu-a levantar a tampa. Por baixo dela encontravam-se **três grandes sanguessugas negras, inchadas com sangue.**

O sangue do garoto, soube Davos, Sangue de um rei.

Stannis estendeu uma mão, e seus dedos fecharam-se em volta de uma das sanguessugas.

- Diga o nome - ordenou Melisandre.

A sanguessuga retorcia-se na mão do rei, tentando se prender a um de seus dedos.

- O usurpador - disse ele, - Joffrey Baratheon, - Quando atirou a sanguessuga no fogo, ela enrolou-se entre os carvões como uma folha de outono e incendiou-se.

Stannis agarrou a segunda,

- O usurpador - declarou, dessa vez mais alto. - Balon Greyjoy. - Deu-lhe um piparote ligeiro para dentro do braseiro, e o corpo do animal abriu-se e crepitou. O sangue jorrou de seu interior, silvando e fumegando,

A última sanguessuga estava na mão do rei. Estudou aquela por um momento, enquanto se contorcia entre seus dedos.

- O usurpador - disse por fim, - Robb Stark. - E atirou-a para as chamas. (Martin, 2012c, p. 434, grifo da autora).

second place to bear witness, that I take the temple oath, on the ring, and I say it to the God. When Thorvald the crooked got his death-blow--

¹⁰³ On the stall should also stand the blood-bowl, and therein the blood-rod was, like unto a sprinkler, and therewith should be sprinkled from the bowl that blood which is called "Hlaut", which was that kind of blood which flowed when those beasts were smitten who were sacrificed to the Gods. But round about the stall were the Gods arrayed in the Holy Place.

Diferentemente do que ocorre na narrativa de George Martin, nas sagas, o sangue sacrificial era também utilizado de forma a garantir força às personagens que, em algumas situações, bebiam o sangue ou se alimentavam de partes do corpo humano. Isso pode ser encontrado em duas sagas especificamente: na *Völsunga saga*, quando Sigurðr bebe o sangue de Fáfnir e, com isso, consegue entender a língua dos animais; e na *Hrólfs saga kráka*, em que a Frodi pede para que Bodvar beba o sangue de sua própria panturrilha.

Então Frodi se aproximou e empurrou Bodvar, dizendo:

"Parente, você não é tão forte quanto deveria ser."

Frodi fez sair sangue de sua própria panturrilha e disse a Bodvar para beber, e

Bodvar assim o fez.

Então Frodi empurrou o irmão uma segunda vez, mas Bodvar permaneceu firme em seu lugar.

"Agora você está extremamente forte, parente", disse Frodi. "Acredito que a bebida foi útil para você. De agora em diante, você será superior à maioria dos homens em força e destreza, assim como em coragem e nobreza. Esse pensamento me agrada imensamente."

Em seguida, Frodi pisou em uma pedra que estava por perto. Sua perna afundou na rocha até o pequeno osso saliente na parte de trás da perna, acima do casco de alce. Ele disse:

"Voltarei a esta pegada todos os dias para ver o que há nela. Será terra se você tiver morrido de doença; água se tiver se afogado; mas será sangue se tiver sido morto por armas. Se for a última opção, então eu o vingarei, porque o amo mais do que a qualquer outro homem." (*Hrólfs saga kraka*, s.d., tradução e grifo da autora).

Com o advento da cristianização da Escandinávia, os *blóts* foram considerados parte do que se chamava bruxaria. Com isso, eles eram frequentemente tratados nas narrativas de maneira: a) distanciada ou crítica, representando resquícios de um período bárbaro; b) ambíguo, retratando-os com fascínio e repulsa ao mesmo tempo; ou c) simbólico, onde o sacrifício literal era substituído por metáforas, sonhos ou rituais adaptados.

Um exemplo claro disso ocorre na *Njáls saga*. Ao final da narrativa, há influências explícitas das tradições cristãs em detrimento das pagãs (*Njáls saga* 97-100).

Na primavera seguinte, Thangbrand partiu para pregar o cristianismo, e Hall foi com ele. Mas quando chegaram a Staffell, cruzando Lonsheath, a oeste, encontraram um homem chamado Thorkell. Ele se manifestou contra a fé e desafiou Thangbrand para um combate individual. Então, Thangbrand carregou uma cruz de madeira diante do escudo, e o resultado do combate foi que Thangbrand venceu e matou Thorkell.

[...]

Depois disso, partiram de Woodcombe para Headbrink. Naquela época, a história de sua jornada já se espalhara por toda parte. Havia um homem chamado Hedinn que morava em Carlinedale. Lá, pagãos fizeram um acordo com ele para que matasse Thangbrand e toda a sua companhia. Ele partiu para Arnstacksheath, e lá fez um grande sacrifício quando Thangbrand cavalgava vindo do leste. Então, a terra se rompeu sob seu cavalo, mas ele saltou do cavalo e se salvou na beira do golfo, mas a terra engoliu o cavalo e todos os seus arreios, e nunca mais o viram.

Então Thangbrand louvou a Deus.

[...]

Thangbrand contou ao Rei Olaf todas as maldades que os islandeses lhe fizeram e disse que eles eram tão feiticeiros que a terra se rompeu sob seu cavalo e o engoliu.

Em analogia à *As Crônicas de Gelo e Fogo*, pode-se comparar o processo de conversão de Stannis a Fé do Senhor da Luz, trazida por Melisandre, e o medo que ela representava em seguidores da Fé dos Sete, mais especificamente em Davos Seaworth, que, em diversos momentos, questiona e apresenta receio quanto à sua magnitude de sua influência na vida de Stannis e Selyse Baratheon.

Como sempre, trajava vermelho dos pés à cabeça, com um longo vestido solto de seda esvoaçante, brilhante como fogo, com longas mangas pendentes e profundos cortes no corpete, pelos quais se entevia um tecido mais escuro, vermelho-sangue, que usava por baixo. Tinha em torno da garganta uma gargantilha de ouro vermelho, mais apertada do que qualquer corrente de mestre, ornamentada com um único grande rubi. O cabelo não era de tom alaranjado ou cor de morango dos ruivos comuns, mas de um profundo acobreado lustroso que brilhava à luz das tochas. Até seus olhos eram vermelhos... Mas a pele era lisa e branca, imaculada, clara como leite. E era esguia, graciosa, mais alta que a maior parte dos cavaleiros, com seios fartos, cintura estreita e um rosto em forma de coração. Os olhos dos homens que a encontravam não se afastavam facilmente, nem mesmo os de um mestre. Muitos diziam que era bela, **Mas não era. Era vermelha, e terrível, e vermelha.**

- Eu... lhe agradeço, senhora.

- Um homem da sua idade deve ver onde pisa - Melisandre disse cortesmente.

- *A noite é escura e cheia de terrores.* Ele conhecia a frase, uma prece qualquer da fé dela. **Não importa, tenho minha própria fé.** (Martin, 2011b, p. 18, grifo da autora)

Em um outro momento, Davos questiona e apresenta receio quanto à Melisandre e sua influência, mais uma vez, sobre Stannis.

- *Senhor, lance sobre nós a sua luz!* - Melisandre gritou.

- *Pois a noite é escura e cheia de terrores* - responderam Selyse e seus homens.

Deveria eu dizer as palavras também?, perguntou-se Davos. Deverei tanto assim a Stannis? Será este deus de fogo realmente o seu? Seus dedos encurtados contorcebam-se. (Martin, 2011b, p. 98, grifo da autora)

Especificamente nas relações entre Melisandre e Davos e de Melisandre com Jon Snow fica evidente a desconfiança e o desconforto desses dois personagens quanto a ela: Davos, pela sua própria crença na Fé dos Sete, e Jon Snow, por ser um nortenho, há indícios nas narrativas de sua crença nos Deuses Antigos do Norte.

- R'hllor — entoou Melisandre, braços estendidos contra a neve que caía você é a luz em nossos olhos, o fogo em nossos corações, o calor em nossas costas. Seu é o sol que aquece nossos dias, suas são as estrelas que nos guardam na escuridão da noite.

- *Todos louvam R'hllor, o Senhor da Luz* - os convidados do casamento responderam em um coro irregular, antes que uma rajada de vento frio levasse suas palavras embora. **Jon Snow levantou o capuz do manto.** (Martin, 2012c, p. 805, grifo da autora).

Neste momento, o que se observa é que a religião do Senhor da Luz, e seus aspectos sacrificiais, representam, na verdade, um paralelo interessante à narrativa no que diz respeito à desconfiança. Pode-se dizer que ela ocorre em três níveis: a) religioso, em que o deus R'hllor é visto como estrangeiro e, portanto, não é bem visto pelos seguidores da Fé dos Sete, do Deus Afogado e dos Deuses Antigos; b) moral/ético: há a repulsa visível dos sacrifícios de sangue; e c) político: medo da influência que a Feiticeira Vermelha é capaz de exercer sobre Stannis, Selyse e seus homens.

c) Conselhos estratégicos e religiosos

Nas sagas islandesas e textos nórdicos, em geral, a presença de líderes e reis guiados por conselhos divinos e visionários, orientados por videntes, sacerdotisas ou profetisas é algo relativamente comum às narrativas. Desse modo, é possível perceber um conflito entre a autoridade mundana, a qual eles representam, e o poder espiritual ou mágico, advindo do desconhecido.

O mesmo contraponto pode ser trazido ao se observar a trajetória narrativa de *As Crônicas de Gelo e Fogo*. Melisandre, a Mulher Vermelha de R'hllor, é uma sacerdotisa que representa um papel de liderança nas decisões militares e estratégicas de Stannis Baratheon. Com isso, pode-se fazer um contraponto interessante de influência dos textos nórdicos na elaboração dessa personagem.

Antes de considerar as sagas propriamente ditas, há um texto nórdico de suma importância para esse entendimento: a *Voluspá*. O poema *édico* apresenta narrativa de influência religiosa para justificar a tomada de determinadas ações de suas personagens.

Na *Heimskringla*¹⁰⁴, vê-se que os reis noruegueses muitas vezes seguem profecias, presságios ou conselhos de deuses antigos e cristãos durante a transição religiosa da Noruega, tal qual ocorre com Melisandre na narrativa de George Martin. Na *Óláfs saga Tryggvasonar* 54, é possível observar que o processo de conversão ocorre a partir do uso de meios violentos.

Então todos ao redor de Vík, para o leste, foram batizados. Em seguida, o rei foi para o norte de Vík e **ordenou que todos recebessem o cristianismo, e àqueles que se opuseram ele impôs punições severas: matou alguns, mutilou outros, e alguns ele expulsou do país.**

[...]

No início da primavera, o rei Óláfr saiu para Vík com uma grande força e seguiu então para o norte, até Agðir. E em todos os lugares onde ele realizava assembleias com os camponeses, ordenava que todos fossem batizados, e o povo aceitava o cristianismo, pois nenhuma rebelião dos camponeses contra o rei teve sucesso, e as pessoas eram batizadas por onde ele passava. (*Óláfs saga Tryggvasonar*, s.d., p. 216)

Nesse excerto da *Óláfs saga Tryggvasonar*, foi-se utilizada violência no processo de conversão, o que pode ser evidenciado também nas narrativas de George Martin quanto à feiticeira Melisandre. O seu processo de conversão à Fé do Senhor da Luz envolve violência física, simbólica e psicológica. Pode-se dividir, para uma melhor compreensão, em três grandes tipos: a) a destruição dos símbolos religiosos da Fé dos Sete; b) os sacrifícios humanos como processo de conversão; e c) a violência simbólica através do medo.

Considerando o ponto a), ao chegar em Westeros e iniciar seu processo de conversão de Stannis Baratheon, Melisandre queima as estátuas dos deuses da Fé dos Sete e as substitui por fogueiras do Senhor da Luz. Esses movimentos de iconoclastia religiosa ocorreram historicamente em diversos movimentos de conversão, assim como no texto da saga apresentada. No livro *A Fúria dos Reis*, o segundo da série, pode-se ver esse procedimento iconoclasta e violento da personagem, através não só das ações, mas também do discurso, em que verbaliza que esses deuses eram inimigos do seu deus.

Centenas de pessoas tinham vindo até os portões do castelo para testemunhar o incêndio dos Sete. O cheiro no ar era pestilento. Mesmo para os soldados, **era difícil não sentir desconforto perante tamanha afronta aos deuses que a maioria havia adorado durante toda a vida.**

¹⁰⁴ *Heimskringla* é compilação mais conhecida das antigas sagas reais nórdicas (*Konungasögur*). Foi escrita em nórdico antigo na Islândia, e publicado em aprox. 1230, sendo correntemente atribuído ao poeta e historiador islandês Snorri Sturluson (1179–1242).

A mulher vermelha caminhou três vezes em volta do fogo, rezando uma vez na língua de Asshai, outra em Alto Valiriano, e mais outra no Idioma Comum. Davos só compreendeu a última oração.

- R'hllor, venha até nós na escuridão - evocou a mulher. - Senhor da Luz, oferecemos-lhe estes falsos deuses, estes sete que são um, e esse um é o inimigo. Receba-os e lance a sua luz sobre nós, pois a noite é escura e cheia de terrores. (Martin, 2011b, p. 99).

Do ponto de vista sacrificial, Melisandre é convincente. Em dois momentos específicos da obra, pode-se verificar a força de convencimento da feiticeira junto à Stannis: quando ela o convence de que Lord Alester Florent¹⁰⁵ é um traidor – não só do rei, mas da Fé do Senhor da Luz – e o sacrifica para R'hllor. Ele é preso em *A Tormenta das Espadas* e, em *O Festim dos Corvos*, no apêndice¹⁰⁶, é dito que ele foi sacrificado, mas o sacrifício não é narrado na obra. No livro três, *A Tormenta das Espadas* – em um diálogo entre Davos e Axell Florent,

Estavam no centro da ponte quando Sor Axell parou subitamente. Fez um gesto brusco com a mão, e seus homens afastaram-se para onde não pudessem ouvi-los.

- Se a escolha fosse minha, queimaria você com o meu irmão Alester - disse a Davos. - São ambos traidores.

- Diga o que quiser. Eu nunca trairia o Rei Stannis.

- Trairia. Trairá. Vejo em seu rosto. E também vi nas chamas. R'hllor abençoou-me com esse dom. Tal como à Senhora Melisandre, mostra-me o futuro no fogo. Stannis Baratheon *irá* sentar no Trono de Ferro. Eu vi. E sei o que tem de ser feito. Sua Graça precisa fazer de mim sua Mão, no lugar de meu irmão traidor. E você vai lhe dizer exatamente isso (Martin, 2011c, p. 424, grifo da autora).

Em *O Festim dos Corvos*, o poder de convencimento e de violência religiosa de Melisandre é possível de ser visto com o massacre dos septões e septãs da Fé dos Sete, no Alto Septo de Baelor.

Um homem pernetá deu um passo em frente, apoiado numa muleta de madeira.
– **Vossa Graça, esses são os ossos de homens e mulheres santos, assassinados devido à sua fé. Septões, septãs, irmãos negros, pardos e**

¹⁰⁵ Alester Florent é o lorde de Águas Claras e chefe da Casa Florent. Ele é casado com Melara Crane e tem três filhos com ela, Melessa, Alekyne e Rhea. Alester tem três irmãos, Sor Axell, Sor Ryam e Sor Colin, além de uma irmã, Rylene. Sua sobrinha Selyse é casada com Stannis Baratheon. Ele também é avô materno de Samwell Tarly.

¹⁰⁶ No apêndice de *O Festim dos Corvos*, lê-se: “Os Florent da Fortaleza de Águas Claras são vassalos de Jardim de Cima. Ao reventar a Guerra dos Cinco Reis, Lorde Alester Florent seguiu seu suserano na proclamação pelo Rei Renly, mas seu irmão, Sor Axell, escolheu Stannis, marido de sua sobrinha Selyse. Após a morte de Renly, Lorde Alester passou para o lado de Stannis com todas as forças de Águas Claras. Stannis fez de Lorde Alester sua Mão e entregou o comando de sua frota a Sor Imry Florent, irmão da esposa. Tanto a frota como Sor Imry se perderam na Batalha da Água Negra, e os esforços realizados por **Lorde Alester para negociar uma paz após a derrota foram vistos pelo Rei Stannis como traição. Ele foi entregue à sacerdotisa vermelha Melisandre, que o queimou como sacrifício a R'hllor**”.

verdes, irmãs brancas, azuis e cinzentas. Alguns foram enforcados, outros estripados. Septos foram pilhados, donzelas e mães foram violadas por homens ímpios e adoradores de demônios. Até irmãs silenciosas foram molestadas. A Mãe no Céu chora em angústia. Trouxemos seus ossos de todo o reino até aqui para servir de testemunho à agonia da Santa Fé.

Cersei sentia o peso dos olhos sobre si.

– O rei saberá dessas atrocidades – respondeu solenemente. – Tommen partilhará de sua indignação. **Isto é obra de Stannis e de sua bruxa vermelha, e dos nortenhos selvagens que adoram árvores e lobos** – ergueu a voz: – *Bom povo, seus mortos serão vingados!*

Alguns aclamaram, mas só alguns. (Martin, 2012b, p. 326-327, grifo da autora)

É perceptível o poder do discurso profético sobre a mente de Stannis: embora Melisandre estivesse apenas preocupada com a sua Fé e com o fato de acreditar que o rei seria Azor Ahai, ela exerce um papel crucial – e violento – no propagar de sua crença pelo território westerosi, exercendo forte influência discursiva. Na *Óláfs saga Tryggvason* 79, é possível também encontrar a presença de sacerdotes cristãos exercendo seu poder sobre os reis.

[...]

Então o rei navegou todo o caminho para o norte até Qmð, e todo o povo de lá se submeteu ao cristianismo. Depois, o rei mudou sua rota de volta para o sul. Mas, quando ele desceu do norte até Sálpti, houve uma tempestade ao longo do fiorde, com borrifos voando no ar. O rei ficou ali por algumas noites, e o vento continuava o mesmo. **Então o rei falou com o bispo Sigurðr e perguntou se ele poderia oferecer algum conselho a respeito. O bispo respondeu que tentaria, se Deus concedesse sua ajuda para vencer esse poder diabólico.** (Óláfs saga Tryggvason, s.d., p.230, grifo da autora)

Em último ponto, Melisandre exerce poder pelo medo, a partir da utilização de uma forte violência simbólica, espalhando, assim, um terror apocalíptico entre os personagens que, com ela, convivem, deixando no ar um sentimento de inevitabilidade e, com isso, justificando todo e qualquer ato realizado como parte do seu plano cruel de luta contra o Grande Outro – a escuridão. Espalha um sentimento de inevitabilidade e terror apocalíptico, justificando qualquer ato cruel como parte da luta contra a escuridão.

d) Conflito com outros conselheiros

A Fé do Senhor da Luz é uma fé estrangeira e, portanto, um dos principais fatores da narrativa diz respeito aos conflitos de poder causados pela fé e magia de Melisandre. No quadro 17, é possível observar os principais opositores da Mulher Vermelha e de sua fé e a forma como se opõem a ela, bem como suas consequências.

Quadro 17: Opositores à Fé do Senhor da Luz e/ou à Melisandre de Asshai

<i>Conselheiro</i>	<i>Tipo de conflito</i>	<i>Resultado final</i>
Davos Seaworth	Ético, político e religioso	Perde influência, mas sobrevive.
Meistre Cressen	Científico, filosófico e religioso	Morre ao tentar matá-la
Selyse Florent/Baratheon	Ciúme de poder	Rivalidade fria, mas submissa
Jon Snow	Estratégico e ideológico	Cooperação tensa e limitada
Clérigos da Fé dos Sete	Religioso e institucional	Executados e silenciados.

Fonte: elaborado pela autora (2025)

Os dois primeiros opositores que se vê na narrativa são Meistre Cressen e Davos. Faz-se necessário destacar que, logo no início de *A Fúria dos Reis*, Cressen morre envenenado bebendo na mesma taça que Melisandre, cuja magia, aparentemente, protege-a.

- Não é tarde demais para jogar o vinho fora, meistre.

- Não - murmurou roucamente. - Não.

- Como quiser.

Melisandre de Asshai tirou a taça de suas mãos e bebeu, longa e profundamente. Quando a devolveu, restava apenas meio gole de vinho no fundo.

- E agora você.

As mãos de Cressen tremiam, mas obrigou-se a ser forte. Um meistre da Cidadela não devia ter medo. Sentiu o vinho amargo na língua. Deixou a taça vazia cair dos seus dedos e se estilhaçar no chão.

- Ele *tem* poder aqui, senhor - disse a mulher. - E o fogo purifica - na sua garganta, o rubi cintilava, vermelho.

Cressen tentou responder, mas as palavras ficaram presas na garganta. Sua tosse transformou-se num terrível assobio agudo quando tentou inspirar. Dedos de ferro apertaram-se em torno do seu pescoço. Quando caiu de joelhos, ainda balançava a cabeça, negando-a, negando seu poder, sua magia, negando o seu deus. E os guizos tiniam nos chifres, cantando *toló, toló, toló*, enquanto a mulher vermelha o olhava com piedade, e as chamas das velas dançavam nos seus olhos tão... tão vermelhos. (Martin, 2011b, p. 23-24, grifo da autora).

Davos, também chamado de *Cavaleiro das Cebolas*¹⁰⁷, embora fosse um homem fiel a Stannis, tinha visível receio do poder que Melisandre exercia: “*Deveria eu dizer as*

¹⁰⁷ Davos é um homem de baixo nascimento, nascido na Baixada das Pulgas em Porto Real e sempre teve uma vida de dificuldades. Em sua juventude, ele descobriu serviço numa galé sob o comando de Roro Uhoris, um tyroshi contrabandista e pirata. Eventualmente Uhoris foi pego pela frota da Patrulha da Noite em Atalaiaeste do Mar, onde foi executado pelo comércio de armas com os selvagens. Embora impressionado com este evento, Davos não se recusou a negociar com os membros da Patrulha da Noite mais tarde. Depois de Uhoris, Davos fez o seu próprio caminho e garantiu seu próprio navio, o Betha Negra, tornando-se um dos traficantes mais infames para navegar o Mar Estreito. Davos se casou com uma mulher chamada Marya Seaworth, juntos tiveram sete filhos: Dale, Allard, Matthos, Maric, Devan, Stannis e Steffon. Durante a Rebelião de Robert, o cerco de Ponta Tempestade durou quase um ano, Davos furou o

palavras também?, perguntou-se Davos. *Deverei tanto assim a Stannis? Será este deus de fogo realmente o seu?* Seus dedos encurtados contorceram-se” (Martin, 2012b, p. 101). Nesse ponto, ele foi um personagem combativo à Melisandre. Uma observação disso pode ser visualizada em *A Tormenta das Espadas*, quando ao final da Batalha de Água Negra, Davos fica encalhado nas Lanças do Rei Bacalhau e, enlouquecendo – pois acreditava que os Sete estavam falando consigo – planeja matar Melisandre. Ela, entretanto, consegue visualizar nas sombras o plano e sor Axell Florent acaba o prendendo.

Os guardas estão mantendo todos os outros afastados, até sua rainha e a filhinha. Criados trazem refeições que ninguém come. - Inclinou-se para a frente e baixou a voz, - Ouvi estranhas conversas sobre fogos esfomeados dentro da montanha, e sobre como Stannis e a mulher vermelha descem juntos para observar as chamas. Há poços, dizem, e escadas secretas que descem até o coração da montanha, até lugares quentes onde só ela pode caminhar sem se queimar. É mais do que suficiente para aterrorizar um velho, a tal ponto que às vezes quase não arranja forças para comer.

Melisandre. Davos estremeceu.

- A mulher vermelha fez isso a ele - disse. - Enviou o fogo para nos consumir, para punir Stannis por tê-la posto de lado, para lhe ensinar que não tem esperança de vencer sem seus feitiços.

[...]

- **Não é brincadeira. Pretendo matá-la, - Se ela puder ser morta por armas mortais.** Davos não tinha certeza se isso era possível. Tinha visto o velho Mestre Cressen despejando veneno no vinho dela, viu com os próprios olhos, mas quando ambos beberam da taça envenenada, foi o mestre quem morreu, e não a sacerdotisa vermelha. **Mas uma faca no coração... até os demônios podem ser mortos pelo ferro frio, segundo dizem 05 cantores.**

[...]

- **E foi esse o motivo - disse Davos. - Para fazer isso. Para pôr fim em Melisandre de Asshai e em todas as suas obras.** Por que mais o mar teria me cuspidos? Conhece a Baía da Água Cinzenta tão bem como eu, Salla. Nenhum capitão com bom senso levaria seu navio para passar entre as lanças do rei bacalhau, arriscando-se a ter o casco rasgado. O *Dança de Shayala* nunca deveria ter passado perto de mim (Martin, 2012c, p. 128-129, grifo da autora).

Sor Davos Seaworth é o principal opositor de Melisandre: ele representa o poder, a justiça e a racionalidade – ele respeita e admira Stannis Baratheon – enquanto a feiticeira representa, com a sua magia, uma representação fanática e apocalíptica, na qual ele se sente incumbido a combater.

bloqueio Redwyne para contrabandear cebolas e outros alimentos para o castelo. A comida permitiu aos homens de Stannis Baratheon resistirem até Eddard Stark chegar a romper o cerco. Como recompensa por seu serviço, Stannis o tornou cavaleiro, dando-lhe terras e a senhoria sobre a Cabo da Fúria e permitindo-lhe escolher Seaworth como o nome de sua nova casa. No entanto, Davos perdeu a primeira articulação de cada dedo da mão esquerda, como pagamento por seus crimes passados. Davos considera a decisão justa, e concorda com os termos de Stannis. Ele manteve os ossos de suas articulações em uma bolsa em volta do pescoço, porque ele acreditava que eles tiveram sorte, tendo comprado um futuro para sua família.

Selyse, a rainha de Stannis, é uma opositora sutil. Ela é rígida e devota de R'hllor, mas tem uma autoridade real diminuta quanto à sua opositora, a Mulher Vermelha. Em *A Dança dos Dragões*, último livro publicado, essa relação fica mais evidente em diversas passagens. No capítulo Jon I, é possível perceber a sua enorme devoção a R'hllor, mas sua comitiva não parece segui-la.

Ele olhou para a Rainha Selyse. *Deve ter acontecido uma nevasca no dia em que ela e Stannis se casaram.* Encolhida sob seu manto de arminho e cercada por suas damas, aias e cavaleiros, a rainha sulista parecia uma coisa frágil, pálida e contraída. Um sorriso tenso estava congelado no lugar de seus lábios, mas seus olhos estavam repletos de reverência. *Ela odeia o frio, mas ama as chamas.* Era só olhá-la para saber isso. *Uma palavra de Melisandre, e ela caminharia para o Jogo de boa vontade, abraçando-o como a um amante.*

Nem todos os homens da rainha pareciam partilhar seu fervor. Sor Brus parecia semiembriagado, a mão enluvada de Sor Malegorn descansava na bunda da senhora ao lado dele, Sor Narbert estava bocejando e Sor Patrek da Montanha do Rei parecia zangado. Jon Snow começava a entender por que Stannis deixara-os com a rainha.

[...]

Melisandre ergueu as mãos, e as chamas da fogueira se ergueram em direção aos seus dedos, como um grande cão pulando de alegria. Um redemoinho de faíscas se levantou para encontrar os flocos de neve que caíam.

- Oh, Senhor da Luz, nós o agradecemos - ela entoou para as chamas zangadas. Agradecemos pelo bravo Stannis, por Sua Graça, nosso rei. Guie-o e defenda-o, R'hllor. Proteja-o das traições dos homens maus e garanta-lhe forças para ferir os servos da escuridão.

- *Garanta-lhe forças* - responderam a Rainha Selyse, seus cavaleiros e damas.

- *Garanta-lhe coragem. Garanta-lhe sabedoria* (Martin, 2012c, p. 885-887).

Esse aspecto de medição de forças implícitas entre Melisandre e Selyse é possível de ser observado a partir das marcas textuais: as falas de Selyse sempre se contrapõem ou ocorrem, nessas ocasiões, após falas da feiticeira, e a marcação em *itálico* oriundas do próprio livro de Martin, as quais não são marcações de autoria, deixam imbricado uma relação sutil e silenciosa de mensuração de poder.

Em Jon III, vê-se uma Selyse totalmente irrelevante do ponto de vista estratégico. Ela tenta dar ordens sobre como Jon Snow deveria proceder com os selvagens. Entretanto, suas palavras são completamente ignoradas por ele.

- Deixe-os morrer - disse a Rainha Selyse.

Era a resposta que Jon Snow esperava. Esta rainha nunca deixa de decepcionar. De alguma forma, isso não suavizava o golpe. - Vossa Graça - insistiu, teimosamente estão famintos em Durolar, milhares deles. Muitos são mulheres...

- ... e crianças, sim. Muito triste. - A rainha puxou a filha para mais perto e lhe deu um beijo na bochecha. A bochecha intocada pelo escamagris, Jon não deixou de notar. - Sentimos pelos pequeninos, é claro, mas devemos ser sensatos. Não temos comida para eles, e são jovens demais para ajudar o rei meu marido nas guerras. Melhor que renasçam na luz.

Isso era apenas um jeito mais suave de dizer deixe-os morrer.

O aposento estava lotado. A Princesa Shireen estava ao lado do assento da mãe, com Cara-Malhada de pernas cruzadas aos seus pés. Atrás da rainha assomava-se Sor Axell Florent. **Melisandre de Asshai estava parada perto do fogo, o rubi na garganta pulsando a cada respiração. A mulher vermelha tinha seus assistentes também;** o escudeiro Devan Seaworth e dois dos guardas que o rei deixara para ela.

[...]

Ele não estaria rindo agora.

Jon perdera tempo suficiente ali.

- Sinto ter incomodado Vossa Graça. A Patrulha da Noite cuidará deste assunto.

As narinas da rainha se dilataram.

- Você ainda pretende ir a Durolar. Vejo em seu rosto. Deixe-os morrer, eu digo, e mesmo assim você persiste nessa loucura. Não negue.

- Preciso fazer o que acho melhor. Com todo o respeito, Vossa Graça, a Muralha é minha, assim como esta decisão. (Martin, 2012c, p.1231-1232)

Jon Snow – outro opositor – enxerga Melisandre com bastante ceticismo, cooperando com ela de forma limitada e tensa. Ela, em muitos momentos, orienta-o a agir de maneira mais implacável, mas ele recusa, pois não se sente seguro o suficiente para confiar nela. Isso se mostra claro no capítulo Jon IV, quando a Mulher Vermelha diz a ele que o viu nas chamas.

- R'hllor nos manda as visões que ele deseja, mas procurarei por este homem, Tormund, nas chamas. - Os lábios de Melisandre se curvaram em um sorriso.

- Já vi você nas chamas, Jon Snow.

- E uma ameaça, senhora? Quer me queimar também?

- Você se engana com meus propósitos. - Ela lhe deu um olhar inquiridor. - Temo tê-lo deixado inquieto, Lorde Snow.

Jon não podia negar.

- A Muralha não é lugar para uma mulher.

- Está enganado. Sonhei com sua Muralha, Jon Snow. Grande foi o conhecimento que a ergueu e grandes foram os feitiços presos sob seu gelo. Nós caminhamos por baixo de uma dobradiça do mundo. — Melisandre olhou para ele, seu hálito quente formando uma nuvem úmida no ar. - Este é meu lugar tanto quanto é seu, e logo você precisará seriamente de mim. Não recuse minha amizade, Jon. Vi você na tempestade, muito pressionado, com inimigos por todos os lados. Você tem tantos inimigos... Devo dizer-lhe seus nomes?

- Eu sei os nomes.

- Não esteja tão certo disso. - O rubi na garganta de Melisandre brilhava, vermelho.

- Não são os inimigos que o maldizem abertamente que você deve temer, mas aqueles que sorriem quando você está olhando e amolam as facas quando você vira as costas. Faz bem em manter seu lobo sempre por perto. Gelo, eu vi, e adagas na escuridão. Sangue congelado vermelho e duro, e aço nu. Estava muito frio. (Martin, 2012c, p. 83, grifo da autora)

Ela, para ele, serve como uma aliada tática e estratégica, embora o mesmo tenha receio sobre ela e seus posicionamentos.

Por último – e por questões bem aparentes – os septões e septãs da Fé dos Sete, a qual ela combate com o intuito de fortalecer a fé no seu deus estrangeiro. O aspecto do estrangeirismo pode ser visualizado na *Eyrbyggja saga*: Þórgunna é uma mulher estrangeira, bem como Melisandre, com poderes sobrenaturais, sendo vista com desconfiança pelos islandeses: “Entre os passageiros havia uma mulher das Ilhas do Sul chamada Þórgunna, e os marinheiros diziam que ela possuía entre seus pertences objetos raros, difíceis de encontrar na Islândia” (*Eyrbyggja saga* 50).

Após a sua morte – depois de uma chuva de sangue na comunidade -, surge uma série de assombrações e conflitos espirituais que afetam todo o local.

Þóroddur prometeu obedecer. Pouco depois, Þórgunna faleceu. Seu corpo foi levado à igreja local, colocaram-no em um caixão, e no dia seguinte, Þóroddur organizou a queima dos objetos. Ele reuniu lenha para fazer uma fogueira, mas Þuríður protestou: — É um desperdício queimar coisas tão valiosas. Isso foi só inveja dela, não queria que ninguém aproveitasse o que era seu. Þóroddur hesitou, mas acabou cedendo aos apelos de Þuríður. Ela salvou o cobertor, os lençóis e as cortinas, e ele queimou apenas o colchão e a almofada. Ainda assim, ambos ficaram inquietos. Prepararam então a viagem funerária até Skálholt. O corpo foi envolto em linho (mas não costurado) e colocado no caixão. Durante o trajeto, enfrentaram lamaçais e travessias difíceis. Ao chegar a uma fazenda chamada Nes, pediram hospedagem, mas o dono recusou. Como já era noite, decidiram ficar mesmo assim. Levaram o caixão para um aposento e se prepararam para dormir sem comida. Durante a noite, os empregados ouviram um barulho vindo da despensa. Foram investigar e viram uma mulher nua e alta — era Þórgunna, que havia voltado dos mortos — preparando comida. Assustados, não ousaram se aproximar. Þórgunna colocou a comida na mesa e então desapareceu. Diante disso, o fazendeiro e sua esposa mudaram de ideia e ofereceram comida e abrigo aos viajantes. A casa foi purificada com água benta, e todos comeram sem sofrer danos, apesar da origem sobrenatural da refeição. Depois disso, a viagem seguiu sem mais incidentes. Chegaram a Skálholt, entregaram as doações de Þórgunna, e os padres receberam seu corpo com alegria. Ela foi enterrada ali, e os que a acompanharam voltaram para casa em segurança.

Ao se observar a narrativa, pode-se associar o estrangeiro ao outro desconhecido: Melisandre e Þórgunna representam esse “outro” assustador e que é disruptivo de um padrão social já existente e padronizado. No entanto, Melisandre consegue infiltrar-se nas camadas sociais mais elevadas e estratégicas e, assim, participar ativamente do jogo dos tronos.

e) Transformação de Stannis Baratheon

O último ponto dessa análise e da influência da magia no andamento da narrativa de *As Crônicas de Gelo e Fogo* diz respeito à transformação de Stannis Baratheon: do irmão do falecido rei à possível reencarnação de Azor Ahai, o personagem sofre alterações intensas em sua personalidade a partir de sua conversão à Fé do Senhor da Luz.

Stannis Baratheon se torna um rei visionário, pois acredita nas palavras de Melisandre sobre ele ser a reencarnação de Azor Ahai, e obstinado na busca pelo Trono de Ferro.

Sagas envolvendo a temática de conversão – seja de reis convertendo povos e se convertendo – são comuns, posto que boa parte desses textos são escritos em um período em que a Escandinávia estava vivendo o seu processo de cristianização e, de algum modo, sofreram o influxo desse processo.

Considerando-se a conversão de Stannis Baratheon, pode-se observar similaridades com a *Kristni saga*¹⁰⁸. Essa saga narra a conversão da Islândia ao cristianismo. Nessa história, os líderes são pressionados por visões, sinais e ameaças divinas. Aqui, a luta interna para aceitar uma nova fé se deve muito mais devido à manutenção de uma ordem social e coletiva do que, necessariamente, uma crença na fé. Grønlie (2006) afirma que, quando a *Kristni saga* é comparada com as histórias mais explicitamente exemplares sobre conversão presentes na *Óláfs saga Tryggvasonar*, torna-se evidente que o autor consistentemente deixa passar oportunidades de destacar as dimensões morais e espirituais dos eventos. No bom estilo das sagas, ele evita discursos homiléticos e comentários interpretativos, e parece até atenuar a presença do sobrenatural, que, de todo modo — com poucas exceções — está principalmente restrito à missão de *Fiorvaldr*.

Fiorvaldr e o bispo foram ao Quadrante Oeste para pregar a fé.
Eles chegaram a Hvammr durante o Althing, à casa de fiórarinn fylsenni, e ele estava então na assembleia, mas sua esposa Friðgerður estava em casa com o filho deles, Skeggi.
Fiorvaldr pregou a fé às pessoas ali, mas, enquanto isso, Friðgerður estava no templo e oferecia sacrifícios, e cada um ouvia as palavras do outro, e o menino Skeggi ria deles.
Então Fiorvaldr recitou este verso:

¹⁰⁸ A saga de *Kristni* é uma das sagas dos bispos escrita em meados do século XIII. O seu argumento concentra-se na cristianização da Islândia desde finais do século X até princípios do século XII. O enredo se fundamenta em várias fontes, apresentando, contudo, indícios de se tratar de uma obra de autoria individual. A sua principal fonte é a *Íslendingabók*, que é mais curta e muito mais esclarecedora sobre a obra missionária de Þangbrandr, desde a conversão e os primeiros bispos de Skálholt até à morte de Gissur Ísleifsson em 1118. *Kristni þættir* e a saga de *Kristni* aportam vasta informação adicional sobre os primeiros missionários, a viagem de Thorvaldur Kodransson e o bispo Friðrekr.

Preguei a preciosa fé,
nenhum homem deu ouvidos a mim;
recebemos escárnio do aspergidor
— filho do sacerdote — do ramo mergulhado em sangue.
E sem qualquer senso,
velha mulher-troll contra o poeta
— que Deus esmague a sacerdotisa —
gritava no altar pagão.

Ninguém foi batizado como resultado de suas palavras no Quadrante Oeste, até onde se sabe, **mas no Quadrante Norte muitas pessoas deixaram de fazer sacrifícios e destruíram seus ídolos, e alguns recusaram-se a pagar o tributo do templo.** (Kristni saga, 2006, grifo da autora)

Na *Þorvalds þáttur víðförla* - por mais que não seja uma saga, e sim um *þáttur*¹⁰⁹ – traz o personagem Þorvaldr, que viaja em busca de uma fé. Essa temática do peregrino em busca de uma verdade pode ser enxergada em Stannis, o qual abandona a sua fé em detrimento da nova fé apresentada por Melisandre.

Ao se olhar essa personagem, faz-se necessário compreender algumas características que são importantes a ele, tais como a sua justiça rígida e impessoal, sendo a lei a máxima maior – mesmo Davos tendo o ajudado, ainda assim o puniu cortando seus dedos, por exemplo; sob a influência de Melisandre, ele verdadeiramente acredita na missão divina e no seu destino enquanto herdeiro do Trono de Ferro, sendo capaz de quaisquer sacrifícios em nome de um bem maior, mesmo que, para isso, seja considerado frio e apático. Desta maneira, Stannis se transforma de uma figura um tanto descrente para quase uma figura messiânica dentro da narrativa à medida que ela avança.

De modo didático, o quadro 18 apresenta como essas características podem ser associadas à personagem, tanto no livro como nas sagas.

Quadro 18: Stannis Baratheon e suas características associadas às sagas

<i>Tema</i>	<i>Stannis Baratheon</i>	<i>Sagas ou personagens</i>
Justiça cega	Rígido e sacrifica inocentes em nome de sua fé	Njáll, Þorgeirr (<i>Kristni saga</i>), por exemplo.
Influência feminina	Melisandre	Þorbjörg (<i>Eiríks saga rauða</i>), <i>völur</i> , deusas proféticas.
Fogo como purificação	Sacrifício de Lord Alester Florent.	<i>Hákonar saga góða</i> , Rei Domalde (<i>Ynglinga Saga</i>), <i>Völsunga saga</i> , por exemplo.
Conversão religiosa	Adere a R'hllor, mesmo cético	Þorvaldr, Þorgeirr.

¹⁰⁹ A palavra *þáttur* (plural: *þættir*) significa literalmente “fio” ou “episódio” em nórdico antigo. É um conto curto, geralmente incluído em compilações maiores de sagas, como em manuscritos do tipo *Morkinskinna* ou *Flateyjarbók*. Esses contos costumam: a) focar em elementos isolados; b) ter caráter anedótico, religioso ou lendário; e c) ser mais breves e diretos do que as sagas completas.

Sacrifício de sangue	Sangue real é utilizado nos rituais das sanguessugas	Várias sagas exigem sacrifícios simbólicos.
Messianismo forçado	Azor Ahai reencarnado (não confirmado)	Reis são escolhidos pelos deuses ou pelo destino.

Fonte: elaborado pela autora (2025)

Nicolas Meylan (2014) faz uma interessante análise do poder da magia – e que pode ser facilmente associada a Stannis Baratheon – a partir do momento em que “se o infortúnio real fosse explicado por meio de discursos sobre magia, a implicação lógica era que a magia fosse um contraponto crível ao poder real” (p. 94). Segundo o autor,

Na construção de uma magia que representasse uma ameaça verossímil, os biógrafos reais podiam contar com outra representação relativamente difundida — e talvez antiga — segundo a qual a magia era um instrumento que podia ser usado para alcançar fins materiais. Assim como um rei dispunha de meios para conquistar e manter seu poder, também aqueles que conseguiam dominar a magia colhiam benefícios terrenos. Nessas condições, não poderiam tais discursos sobre magia acabar sendo usados para investir seu objeto com poder? Curiosamente, diversos textos, apesar de condenarem firmemente essa categoria, apontam para a existência desses discursos ao construírem uma equivalência entre magia e outras fontes mais ordinárias de poder (Meylan, 2014, p. 94-95, grifo da autora).

Stannis se utiliza da magia de Melisandre de modo a alcançar os seus benefícios e fins materiais: no caso da obra, a personagem objetiva sentar-se no Trono de Ferro, o qual se enxerga como herdeiro legítimo.

Nesse ponto, vê-se que Stannis, assim como os reis e outras figuras dominantes das sagas, recorriam a essa magia quando eram derrotados por inferiores sociais — circunstância que recodificavam como uma perturbação da ordem “natural” e adequada. Esse discurso condenatório desqualificava tais inferiores ao rotulá-los como inimigos do plano sancionado divinamente, colocados fora do cosmo — religiosamente, espacialmente e socialmente. Funcionando como condenação, esse discurso permitia que figuras dominantes explicassem retrospectivamente seus fracassos, ao mesmo tempo em que evocavam a ameaça de punições legais associadas à prática da magia, para desencorajar futuras tentativas de subversão (Meylan, 2014).

Stannis, como um personagem que, ao longo da narrativa, converte-se e se transforma, vale-se da magia, tal qual ocorre nos textos da literatura nórdica, posto que esses discursos se distinguiam por sua ênfase na utilidade da magia como instrumento e pela ausência da dimensão moral que pesava tanto nos discursos condenatórios (Meylan,

2014, p. 198), sendo aqueles que redigiam esses textos responsáveis pela construção de uma magia como um meio altamente eficaz e moralmente neutro de alcançar o sucesso. A sombra dos discursos e definições condenatórios, no entanto, ainda pairava, pois esses textos limitavam o uso da magia a personagens que jamais poderiam ser confundidos com os responsáveis por sua produção. Tais discursos foram predominantemente ambientados no mundo distante dos deuses e heróis pagãos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta tese teve como objetivo investigar, a partir de uma abordagem comparatista e multidisciplinar, o papel da magia nas tradições nórdicas e na obra contemporânea *As Crônicas de Gelo e Fogo*, de George R. R. Martin. Tomando como foco central a personagem Melisandre, procurou-se demonstrar como os elementos da magia nas sagas islandesas foram ressignificados e incorporados ao universo ficcional criado por Martin, tanto no que se refere às práticas mágicas quanto ao papel simbólico e político do feminino mágico. O trabalho se insere no campo das Ciências das Religiões, mas se articula também com os Estudos Literários, a História da Cultura e a Escandinavística, conferindo-lhe um caráter transdisciplinar.

Partiu-se da hipótese de que a construção da figura de Melisandre, em sua atuação como sacerdotisa, feiticeira e conselheira real, carrega em si marcas das tradições mágicas nórdicas, especialmente no que tange ao *seiðr*, ao *galdr*, à visão profética e ao uso ritualístico do corpo feminino como canal do sagrado. A análise se concentrou na identificação de cinco categorias principais de magia exercida por Melisandre: magia da profecia e da visão; magia de sangue e sacrifício; magia sexual e de controle corporal; magia de invocação ou criação; e imunidade mágica e resistência física, as quais foram em diálogo com os registros de práticas semelhantes nas sagas islandesas.

Foi possível perceber que a personagem de Melisandre extrapola o estereótipo da feiticeira tradicional. Ela representa um tipo de poder feminino que opera tanto no campo do sagrado quanto no político, cujos feitiços e profecias influenciam diretamente as tomadas de decisão do rei Stannis Baratheon, alterando o curso da guerra e reorganizando alianças. A religião do Senhor da Luz, da qual Melisandre é uma das principais representantes, oferece uma estrutura teológica que legitima sua atuação como mediadora entre o mundo visível e o invisível através de elementos como a figura de Azor Ahai, representação messiânica de sua fé, os rituais de sacrifício e as visões nas chamas, que compõem um universo que remonta não apenas a influências cristãs ou zoroastristas, mas também às práticas de *völur* e *seiðrkonur* das tradições nórdicas.

Ao contrapor os elementos mágico-religiosos das sagas com aqueles presentes na obra de Martin, confirmou-se que o autor não apenas se inspira nos elementos do medievo nórdico, mas também os ressignifica dentro de uma narrativa moderna que dialoga com questões contemporâneas, como o papel da mulher, a relação entre fé e poder, e a ambivalência entre bem e mal. Neste contexto, pode-se considerar que a literatura de

fantasia, neste sentido, funciona como um espaço para a reatualização de mitos e estruturas simbólicas, permitindo personagens complexas e multifacetadas como Melisandre surjam nas mais diferentes narrativas.

Outro ponto relevante ao final da análise é a percepção da magia como um instrumento de poder. A magia, na obra de Martin, não é apenas um elemento estético ou narrativo. Ao contrário, esta pesquisa mostrou que a magia funciona como um dispositivo de poder nas relações entre personagens e casas nobres. Considerando-se o universo da narrativo, em que as disputas que ocorrem são intensas, brutais e bastante violentas, Melisandre rompe com o lugar do feminino passivo – construído pela Fé dos Sete, com a figura da Mãe Acima e da Donzela – e atua como sujeito político e estratégico ao invocar visões, manipular o fogo e reconfigurar alianças, ocupando um lugar de protagonismo.

Neste sentido, a pesquisa também se alinha a uma perspectiva de gênero, ao explorar como a representação das mulheres mágicas carrega resquícios históricos da perseguição às bruxas, da associação entre feminino e perigo, e da construção simbólica da alteridade. A figura da feiticeira, tanto nas sagas quanto na literatura contemporânea, aparece como aquela que detém saberes interditos, que transita entre mundos e que, por isso mesmo, representa uma ameaça ao *status quo*. Através de Melisandre, George R. R. Martin reelabora essa representação, conferindo-lhe complexidade e densidade psicológica, mas sem apagar sua ambivalência.

Deste modo, a contribuição desta tese é dupla: ao inserir-se dentro dos estudos da Escandinavística, ao explorar elementos ainda poucos estudados dentro contexto brasileiro, de modo a ampliar as discussões acerca das sagas e dos textos medievais nórdicos; e, por outro lado, amplia o campo dos Estudos Literários, ao propor uma leitura comparada de textos medievais nórdicos em uma abordagem associada a uma obra contemporânea de fantasia medieval. A partir dessa abordagem, buscou-se demonstrar que a literatura de fantasia não deve ser tratada dentro da academia como um gênero minorizado, mas sim como um campo fecundo de reflexão, observando-se o presente através do imaginário do passado.

Reconhece-se, contudo, que essa pesquisa possui três grandes limitações: a primeira diz respeito a à vastidão do *corpus* abordado: tanto as sagas quanto a obra de George Martin são extensas e, para isso, foi necessário realizar recortes, de modo a garantir a viabilidade do estudo dentro do tempo apresentado. Com isso, outras feiticeiras poderiam ter sido abordadas, tais como Mirri Maz Duur ou Quaithe, ou práticas de magia, como as que ocorrem com Daenerys Targaryen.

Outro ponto a se considerar é o fato de que a obra ainda não se encontra finalizada e, para fins de trabalho, foram utilizados os cinco livros já publicados do autor e os capítulos disponibilizados e traduzidos pela editora Leya da obra ainda não publicada, *Os Ventos do Inverno*.

O terceiro se considerar quanto às vulnerabilidades desse estudo diz respeito à disponibilidade das sagas. Embora se tenha uma grande quantidade de sagas publicadas em língua inglesa, ainda há dificuldades de se encontrar alguns textos em português, e até mesmo em inglês, o que se tornou um desafio para a realização dessa pesquisa.

A presente investigação reafirma a importância da literatura comparada como instrumento crítico e metodológico, permitindo a emergência de novos olhares sobre temas clássicos. Ao promover o diálogo entre diferentes tradições culturais e temporais, o comparatismo se mostra uma ferramenta potente para a compreensão dos fluxos simbólicos que atravessam a história da humanidade. A escolha de um corpus que vai das sagas islandesas à literatura de fantasia contemporânea demonstrou que há uma continuidade simbólica entre essas expressões, cuja chave interpretativa é o conceito de medievalismo.

George R. R. Martin, como autor que se inspira fortemente em estruturas medievais, é parte de um movimento maior de reatualização do medievo no século XXI. Sua obra, ao incorporar elementos do mundo nórdico, reinscreve uma tradição em um novo contexto, em que as tensões entre magia e religião, gênero e poder, mito e história, ganham novos contornos. Melisandre, nesse sentido, é um ponto crucial dessa interseção: figura do feminino mágico, sacerdotisa e estrategista, ela representa a força dos modelos literários que atravessam culturas e épocas, resignificando-os para um novo público.

Sendo assim, espera-se que esta tese sirva de incentivo para outras pesquisas que desejem realizar cruzamentos temáticos entre religião, literatura, gênero e poder em obras ficcionais. Deve-se entender que a literatura de fantasia, como campo simbólico e narrativo, possui muito a revelar sobre os valores, os medos e os desejos das sociedades que as produzem; desta forma, investigar suas camadas históricas e mitológicas funciona também como um modo de compreender a permanência de certas estruturas simbólicas e abrir espaço para novas interpretações e possibilidades.

Encerra-se, assim, este trabalho. Contudo, as reflexões permanecem abertas e, tal qual as chamas de Melisandre, devem permanecer queimando na literatura, de modo a iluminar os caminhos da pesquisa e da investigação acadêmica.

REFERÊNCIAS

Primárias

MARTIN, George R. R. **A guerra dos tronos**. Tradução de Jorge Candeias. São Paulo: Leya, 2011a. (As Crônicas de Gelo e Fogo, Livro 1).

MARTIN, George R. R. **A fúria dos reis**. Tradução de Jorge Candeias. São Paulo: Leya, 2011b. (As Crônicas de Gelo e Fogo, Livro 2).

MARTIN, George R. R. **A tormenta de espadas**. Tradução de Jorge Candeias. São Paulo: Leya, 2012a. (As Crônicas de Gelo e Fogo, Livro 3).

MARTIN, George R. R. **O festim dos corvos**. Tradução de Jorge Candeias. São Paulo: Leya, 2012b. (As Crônicas de Gelo e Fogo, Livro 4).

MARTIN, George R. R. **A dança dos dragões**. Tradução de Jorge Candeias. São Paulo: Leya, 2012c. (As Crônicas de Gelo e Fogo, Livro 5).

MARTIN, George R. R. **A guerra dos tronos**. Tradução de Jorge Candeias. São Paulo: Leya, 2011c. Disponível em: <https://universobh.wordpress.com/wp-content/uploads/2013/01/a-guerra-dos-tronos-george-r-r-martin-as-crc3b4nicas-de-gelo-e-fogo-conhecimentovaleouro-blogspot-com-by-viniciusf666.pdf>. Acesso em: 20 abr. 2025.

Secundárias

ABRAMS, M. H. **The Mirror and the Lamp**. New York: W.W. Norton, 1953.

ADAMS, Rebekah. **Weirwoods and Nameless Gods: The Old Gods and their Historical Influences**. Sidney, 2023. Disponível em: https://www.academia.edu/123159863/Rebekah_Adams_Weirwoods_and_Nameless_Gods_The_Old_Gods_and_their_Historical_Influences. Acesso em: 21 abr. 2025.

ALÓS, Anselmo Peres. Literatura comparada ontem e hoje: campo epistemológico de ansiedades e incertezas. **Organon**, v. 27, n. 52, p. 17-42, 2012.

ALVES, Victor Hugo Sampaio. **Xamanismo ártico na Escandinávia: uma análise comparada da ocorrência de fenômenos xamânicos entre os povos nórdicos, balto-fínicos e sámis**. 2023. 443 f. Tese (Doutorado em Ciências das Religiões) – Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2023.

ALVES, Victor Hugo Sampaio. **Magia, feminilidade e alteridade: uma síntese sobre a figura das profetisas nórdicas nas fontes escandinavas medievais**. Revista Brasileira de História das Religiões, v. 18, n. 52, 2025, p. 1-16

ANÔNIMO. **Eyrbyggja saga**. SagaDB, [s.d.]. Disponível em: https://sagadb.org/eyrbyggja_saga.en. Acesso em: 16 maio 2025.

ANÔNIMO. **Eyrbyggja saga**. Tradução para o inglês. SagaDB, [s.d.]. Disponível em: https://sagadb.org/eyrbyggja_saga.en. Acesso em: 16 maio 2025.

ANÔNIMO. **Eiríks saga rauða**. Tradução para o inglês. SagaDB, [s.d.]. Disponível em: https://sagadb.org/eiriks_saga_rauda.en. Acesso em: 16 maio 2025.

ANÔNIMO. **Laxdæla saga**. [S.l.]: Icelandic Saga Database, [s.d.]. Disponível em: https://sagadb.org/laxdaela_saga.is. Acesso em: 20 maio 2025.

ANÔNIMO. **Laxdæla saga**. Tradução para o inglês SagaDB, [s.d.]. Disponível em: https://sagadb.org/eyrbyggja_saga.en. Acesso em: 16 maio 2025.

ANÔNIMO. **The Saga of the People of Vatnsdal**. In: THE SAGAS of the Icelanders. Translated by Judy Quinn. Introduction by Robert Kellogg. New York: Penguin Books, 2001. p. 185–269.

ANÔNIMO. **The Story of Burnt Njal**. Tradução de George W. DaSent. 1861. Disponível em: https://sagadb.org/files/pdf/brennu-njals_saga.en.pdf. Acesso em: 20 maio 2025.

ATTALI, Maureen. Religious Violence in Game of Thrones: An Historical Background from Antiquity to the European Wars of Religion. In: PIETRZYK-REZLER, Agnieszka; BEREZOWSKI, Leszek (org.). **History and Fantasy: From the Middle Ages to Game of Thrones**. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2021. p. 153–168.

BAMPI, Massimiliano. Genre. In: **The Routledge Research Companion to the Medieval Icelandic Sagas**. Routledge, 2017. p. 4-14.

BARBOSA, Thaís de Matos. Feiticeira ou bruxa? Uma análise da personagem Melisandre, de *As crônicas do gelo e fogo* sob a óptica das sagas islandesas. **Medievalis**, v. 11, n. 1, 2022.

BASSNETT, Susan. **Comparative Literature: a critical introduction**. Cambridge, Massachusetts: Blackwell Publishers, 1993.

BATALHA, Maria Cristina. Literatura fantástica: algumas considerações teóricas. **Letras & letras**, v. 28, n. 2, 2012.

BEK-PEDERSEN, Karen. **The Norns in Old Norse Mythology**. Edinburgh: Liverpool University Press, 2013.

BELLOTTI, Karina Kosicki. História das Religiões: Conceitos e debates na Era Contemporânea. **História: Questões & Debates**, n. 55, 2011, p. 13-42.

BERGER, Peter L. **O dossel sagrado: elementos para uma teoria sociológica da religião**. Organização de Luiz Roberto Benedetti; tradução de José Carlos Barcellos. São Paulo: Paulinas, 1985. (Coleção Sociologia e Religião; 2). ISBN 85-05-00240-7.

BIDDICK, Kathleen. **The Shock of Medievalism**. Durham, NC, and London: Duke University Press, 1998.

BLACHARSKA, Katarzyna. Ambiguity in the depiction of Melisandre in *A Song of Ice and Fire* by George R. R. Martin. In: BŁASZKIEWICZ, Bartłomiej (ed.). **George R.R. Martin's *A Song of Ice and Fire* and the Medieval Literary Tradition**. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2014. p. 211–230.

BÓSA SAGA OK HERRAUÐS. **The Saga of Bosi and Herraud**. Tradução de George L. Hardman. 2011. Disponível em: <https://www.germanicmythology.com/FORNALDARSAGAS/BosaSagaHardman.html>. Acesso em: 4 maio 2025.

BOYER, Régis. **Héros et dieux du Nord: guide iconographique**. Paris: Flammarion, 1997.

BRANDÃO, Jacyntho Lins. Primórdios do épico: A Ilíada. **As formas do épico**. Porto Alegre: Ed. Movimento/UFRGS, 1992.

BROWN, Shaun C. **What Is Dead May Never Die: The Drowned God and Jesus' Call to Discipleship**. In: BRAKE, Matthew (Ed.). *Theology and Game of Thrones*. Lanham: Fortress Academic, 2022. p. 85-100.

BUGGE, A. "The Origin and Credibility of the Icelandic Saga." **The American Historical Review** 14, no. 2 (1909): 249–61. <https://doi.org/10.2307/1832657>.

BYNUM, David E. *Heroic Epic and Saga: An Introduction to the World's Great Folk Epics*. 1980.

BYOCK, Jesse L. **Viking Age Iceland**. London: Penguin Books, 2001.

BYOCK, Jesse L. (Trad.). *The Saga of King Hrolf Kraki*. London: Penguin Books, 1998.

CAHILL, Martin. **The Role of Magic in Fantasy Literature: Exposing Reality through Fantasy**. 2012.

CALLOW Christopher. Dating and Origins. In Jakobsson Á, Jakobsson S. **The Routledge Research Companion to the Medieval Icelandic Sagas**. Ashgate. 2017

CAMPOS, Luciana de. *Literatura e mito na Escandinávia Medieval: Aspectos da mulher guerreira na Saga de Hervör*. Tese (Doutorado em Letras) - Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2018. Disponível em:< <https://repositorio.ufpb.br/jspui/handle/123456789/13066>>. Acesso em: 26 mar. 2024

CANTOR, Norman F. **Inventing the Middle Ages: The Lives, Works and Ideas of the Great Medievalists of the Twentieth Century**. NY: William Morrow, 1991.

CAPELLI, Roberta et al. Comparative Cultural Studies and the Study of Medieval Literature. **Companion to Comparative Literature, World Literatures, and Comparative Cultural Studies**, p. 162, 2013.

CARROLL, Shiloh. **Medievalism in a Song of Ice and Fire and Game of Thrones**. Boydell & Brewer, 2018.

- CASANOVA, José Francisco Ruiz. Alejandro Cioranescu." La forma del tiempo. Estudios de literatura general y comparada". Edición de Andrés Sánchez Robayna. Madrid: Biblioteca Nueva, 2014, 300 págs. **Anuari TRILCAT**, n. 5, p. 92–94–92–94, 2015.
- CASTLE, Melissa J. **Wicked witches or worldly women? Gender, power, and magic in medieval literature**. Washington: American University, 2005.
- CESERANI, Remo. **Lo fantástico**. Madri: Visor, 1999 [1996].
- CHELEBOURG, Christian. **Le Surnaturel. Poétique et écriture**. Paris: Armand Colin, 2006
- CIORANESCU, Alejandro. **Principios de Literatura Comparada**. Espanha: Universidad de La Laguna, 1964
- CLOVER, Carol J. **The medieval saga**. Cornell University Press, 1982.
- COOK, James; KOLASSA, Alexander; WHITTAKER, Adam. Music in fantasy pasts: Neomedievalism and Game of Thrones. In: **Recomposing the Past: Representations of Early Music on Stage and Screen**. Routledge, 2018. p. 229-250.
- CRAVEN, Sydney A. **Religion in George R.R. Martin's "A Song of Ice and Fire" Franchise**. 2020. Dissertação (Bacharelado em Inglês) – Faculdade de Letras, Universidade do Mississippi, Oxford, 2020. Disponível em: https://egrove.olemiss.edu/hon_thesis/1470. Acesso em: 26 abr. 2025.
- CREED, Barbara. **The Monstrous-Feminine: Feminism, Film, Psychoanalysis**. 2. ed. London; New York: Routledge, 2022.
- CROCE, Benedetto. La "letteratura comparata". In: -. Problemi di estetica. 4ª ed. BaTi: Gins. Laterza & Figli, 1949, p. 71-76. In CARVALHAL, Tânia; COUTINHO, Eduardo. F. **Literatura comparada: textos fundadores**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- DE VRIES, Jan. **Altnordisches etymologisches wörterbuch**. Leiden: E.J. Brill, 1977.
- DELUMEAU, Jean. **A História do Medo no Ocidente**, São Paulo: Companhia das Letras. 2009
- DETIENNE, Marcel. **Comparar o incomparável**. São Paulo: Idéias e Letras, 2004
- DOMINGUEZ, César. Medieval Literatures as a Challenge to Comparative Literature: A Reflection on Non-National Cultural Formations. **Canadian Review of Comparative Literature**, v. 31, n. 4, p. 399, 2004.
- DOMÍNGUEZ, César. Fuentes principales para el estudio de la literatura comparada. In: **Campus stellae : haciendo camino en la investigación literaria** / coord. por Dolores Fernández López, Mónica Domínguez Pérez, Fernando Rodríguez-Gallego López, Vol. 1, 2006, ISBN 84-9750-612-X, págs. 53-69
- DOTY, William G. **Mythography: The Study of Myths and Rituals**. 2nd ed. Tuscaloosa: University of Alabama Press. 2000

DRONKE, Ursula. Notes and commentaries. In: **The Poetic Edda: Mythological Poems**. Edição e tradução de Ursula Dronke. Oxford: University Press, 1997.

DROUT, Michael DC. The Problem of Transformation: The Use of Medieval Sources in Fantasy Literature. **Literature Compass**, v. 1, n. 1, p. 1-22, 2004.

EHRENREICH, Barbara; ENGLISH, Deirdre. **Witches, midwives, and nurses: a history of women healers**. 2. ed. New York: The Feminist Press at CUNY, 2010.

EIRÍKS saga rauða. *The Saga of Erik the Red*. Tradução J. Sephton. Disponível em: https://sagadb.org/eiriks_saga_rauda.en. Acesso em: 24 maio 2025.

ELIADE, Mircea. O sagrado e o profano. Tradução de Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

ELKINS, Charles. "An Approach to the Social Functions of Science Fiction and Fantasy." **The Scope of the Fantastic: Culture, Biography, Themes, Children's Literature**. Selected Essays from the First International Conference on the Fantastic in Literature and Film. Eds. Collins, Robert A. and Howard D. Pearce. Contributions to the Study of Science Fiction and Fantasy 11. Westport: Greenwood Press, 1985. p. 23-31.

EMERY, Elizabeth; UTZ, Richard. Introduction. In Elizabeth Emery and Richard Utz (eds.), **Medievalism: Key Critical Terms**, Cambridge: D.S. Brewer, 2017, p. 1-10.

FABRIZI, Mark A. **Fantasy Literature: Challenging Genres**. vol. 8. Greenville, U.S.A: Sense Publishers, 2016

FERRIS, David. Why Compare? In BEHDAD, Ali; THOMAS, Dominic (Ed.). **A companion to comparative literature**. John Wiley & Sons, 2011.

FILORAMO, Giovanni; PRANDI, Carlo. **As ciências das religiões**. São Paulo: Paulus, 2012

FITZPATRICK, Kellyann. **Neomedievalism, popular culture and the academy: from Tolkien to Game of Thrones**. Cambridge: D. S. Brewer, 2019

FRÍÐRIKSDÓTTIR, Jóhanna Katrín. Women's Weapons: A Re-Evaluation of Magic in the 'Íslendingasögur.' **Scandinavian Studies**, vol. 81, no. 4, 2009, pp. 409–436.

FOLEY, John Miles. Epic as genre. **The Cambridge Companion to Homer**, v. 171, p. 187, 2004.

FORD, Andrew. Epic as genre. In: **A new companion to Homer**. Brill, 2011. p. 396-414.

FOWLER, Rebekah M. Sansa's songs: the allegory of medieval romance in George R.R. Martin's A Song of Ice and Fire series. In: BŁASZKIEWICZ, Bartłomiej (ed.). **George R.R. Martin's "A Song of Ice and Fire" and the medieval literary tradition**. Warsaw: University Press of Warsaw, 2014. p. 71-94.

FROG, Etunimetön. Traditional Epic as Genre: Definition as a Foundation for Comparative Research. **RMN Newsletter**, v. 3, p. 47-48, 2011.

FROG, Etunimetön. **Mythology in Cultural Practice: a Methodological Framework for Historical Analysis**. Retrospective Methods Network, n. 10, 2015, p. 33-58.

FROG, Etunimetön. Myth. **Humanities**, n. 7, 14, 2018.

GABRIELLI, Murilo Garcia. O lugar do fantástico na literatura brasileira. **ITINERÁRIOS–Revista de Literatura**, 2002.

GAUTREK'S SAGA. In: PÁLSSON, Hermann; EDWARDS, Paul (Trad.). **Seven Viking Romances**. London: Penguin Books, 1985. p. 96–133.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Tradução de: *The Interpretation of Cultures*. 15. reimp. Rio de Janeiro: LTC, 2008. 323 p. ISBN 978-85-216-1333-6.

GONÇALVES, Ana Teresa Marques; DE SOUZA, Marcelo Miguel. Epopéias: Gênero, Discursos e Ações. **GRANDES EPOPÉIAS DA**, p. 4, 2014.

GRØNLIE, Siân. Introduction. In: STURLUSON, Snorri. **Íslendingabók – Kristni saga: The Book of the Icelanders – The Story of the Conversion**. London: Viking Society for Northern Research, 2006. (Text Series, XVIII). p. vii–xlv.

GUILLÉN, Cláudio. **Entre lo uno y lo diverso: Introducción a la literatura comparada**. Barcelona: Editorial Crítica, Trad. Cola Franzen, 1993

GUYARD, Marius-François (1978). **La Littérature comparée**, 6^a ed., Paris, PUF. 1^a ed. 1951.

HALLBERG, Peter. **The Icelandic Saga**. U. of Nebraska Press, 1962.

HAVÍŘOVÁ, Tereza. **Fantasy as a Popular Genre in the Works of JRR Tolkien and JK Rowling**. Unpublished master's thesis). Masaryk University. Retrieved November, v. 25, p. 2018, 2007.

HARPER, April. **The Image of the Female Healer in Western Vernacular Literature of the Middle Ages**. Social History of Medicine 24.1 (2011): 108-24. Disponível em: <https://etsu.illiad.oclc.org/illiad/pdf/317062.pdf>. Acesso em: 30 de março de 2024

HARRIS, Joseph. **Genre in the saga literature: a squib**. Scandinavian Studies, v. 47, n. 4, p. 427-436, 1975.

HARRIS, Joseph. The Icelandic Sagas. **Teaching Oral Traditions**, p. 382-90, 1998.

HOBBS, Thomas. **Leviatã ou Matéria, Forma e Poder de uma República Eclesiástica e Civil** Tradução João Paulo Monteiro e Maria Beatriz Nizza da Silva. São Paulo: Martins Fontes. 1. ed. 2003

HUME, Kathryn. **Fantasy and Mimesis: Responses to Reality in Western Literature**. New York: Methuen, 1994

- HUTTON, Ronald. **The Witch: A History of Fear, from Ancient Times to the Present**. País de Gales: Yale University Press, 2017.
- ISLANDA. *Vatnsdæla saga*. In: **SAGADB** – Sögur á íslensku. Disponível em: https://sagadb.org/vatnsdaela_saga.is. Acesso em: 18 maio 2025.
- JAKOBSSON, Ármann. Two wise women and their young apprentice A miscarried magic class. **Arkiv för nordisk filologi**, v. 122, p. 43-57, 2007.
- JACKSON, Jess H. **Origins of Icelandic Literature**. 1955.
- JACKSON, Rosemary. **Fantasy: The Literature of Subversion**. London & New York: Methuen & Co. Ltd., 1981.
- JAMES, Edward. Tolkien, Lewis and the explosion of genre fantasy. JAMES, Edward; MENDLESOHN, Farah. **The Cambridge Companion to Fantasy Literature**. Cambridge: CUP, 2012
- JOCHENS, Jenny. Old Norse magic and gender: þáttir Þorvalds ens Víðförla. **Scandinavian Studies**, v. 63, n. 3, 1991, p. 305–317.
- JOCHENS, Jenny. **Old Norse images of women**. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1996.
- JOHNSON, Lars. Gender, race, and participatory neomedievalism in Dungeons & Dragons. **Estrangement and reconciliation**, v. 26, p. 68-79, 2020.
- JOLY, Fábio Duarte. **Marcel Detienne e o experimento da comparação**. 2013.
- JONES, Lindsay. **Encyclopedia of Religion**. 2. ed. Detroit: Thomson Gale, 2005.
- JOSEPH, Les études de littérature comparée à l'étranger et en France. *Revue Internationale de l'Enôgnement*. [Paris], 25 (1893), 253-69 In CARVALHAL, Tânia; COUTINHO, Eduardo. F. **Literatura comparada: textos fundadores**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- KELLOGG, Robert. Introduction/Forms of Icelandic narrative. **The sagas of Icelanders: a selection**. London: Penguin Books, 2000, pp. xv-lv.
- KELSO, Sylvia. **Playing for Real**, accepted for publication in *Journal of Myth, Fantasy and Romanticism*, 1997.
- KOCH, Kevin. **The Thin Places: A Celtic Landscape from Ireland to the Driftless**. Eugene, OR: Wipf & Stock Publishers, 2018. ISBN 9781532639821. Disponível em: <https://wipfandstock.com/9781532639821/the-thin-places/>. Acesso em: 26 abr. 2025.
- KOSHY, Reeba Sara. Magic is Might: Understanding the Nature of Magic in Literature. **Literary Herald**, v. 2, n. 4, p. 479-486, 2017.
- KRISTEVA, Julia. **Powers of horror: an essay on abjection**. Translated by Leon S. Roudiez. New York: Columbia University Press, 1982.

KRISTINSSON, Axel. Lords and literature: The Icelandic sagas as political and social instruments. **Scandinavian journal of history**, v. 28, n. 1, p. 1-17, 2003.

LANGER, Johnni. Religião e magia entre os vikings: uma sistematização historiográfica. **Brathair**, n. 5, 2005, p. 55-82.

LANGER, Johnni. Sagas islandesas. **LITERATURA E HISTÓRIA**, 2015a.

LANGER, Johnni. Fornaldarsögur ou sagas lendárias. In LANGER, Johnni. **Dicionário de mitologia nórdica: símbolos, mitos e ritos**. Hedra, 2015, p. 438-440.

LANGER, Johnni. **Na trilha dos vikings: estudos de religiosidade nórdica**. João Pessoa: Editora da UFPB, 2015.

LANGER, Johnni. Galdr. In LANGER, Johnni. **Dicionário de mitologia nórdica: símbolos, mitos e ritos**. Hedra, 2015, p. 196-199.

LANGER, Johnni. Magia e feitiçaria nórdica. In LANGER, Johnni. **Dicionário de mitologia nórdica: símbolos, mitos e ritos**. Hedra, 2015, p. 286-290.

LANGER, Johnni. Seiðr. In LANGER, Johnni. **Dicionário de mitologia nórdica: símbolos, mitos e ritos**. Hedra, 2015, p. 447-450.

LANGER, Johnni. **Galdr e feitiçaria nas sagas islandesas: uma análise do poema Buslubæn**. BRATHAIR-REVISTA DE ESTUDOS CELTAS E GERMÂNICOS, v. 9, n. 1, 2009.

LANGER, J. **História e sociedade nas sagas islandesas: perspectivas metodológicas**. Alétheia - Revista de estudos sobre Antiguidade e Medievo, v. 1., jan/jul, 2009.

LARRINGTON, Carolyne. **The land of the green man: a journey through the supernatural landscapes of the British Isles**. London: I.B. Tauris, 2015.

LARRINGTON, Carolyne. **Winter is coming: o mundo medieval de Game of Thrones**. Tradução de Márcia Blasques. 1ª ed. Rio de Janeiro: Ubook editora, 2018.

LARRINGTON, Carolyne. **All men must die: power and passion in Game of Thrones**. London: I. B. Tauris, 2021.

LINDOW, John. **Norse mythology: a guide to the gods, heroes, rituals, and beliefs**. New York: Oxford University Press, 2002.

LÖNNROTH, Lars. Hjalmar's death and the delivery of eddic poetry. **Speculum**, v. 46, n. 1, 1971, pp. 1-20.

LÖNNROTH, Lars. The concept of genre in saga literature. **Scandinavian Studies**, v. 47, n. 4, 1975, p. 419-426.

MAHFOOD, David. The Faith of the Seven and Faith in the Trinity. In: BRAKE, Matthew (org.). **Theology and Game of Thrones**. Lanham: Lexington Books/Fortress Academic, 2022. p. 145-164.

MAQUIAVEL, Nicolau. **O Príncipe**. Tradução Antônio Caruccio-Caporale. São Paulo: L&PM Editores: Porto Alegre 2011

MARSH, Arthur Richmond. **The Comparative Study of Literature**. PMLA, 11, nº 2, 1896, p. 151-170

MARTINS, Jéssica Fernanda. **Game of Thrones e as Relações de Poder: A Presença do Realismo Ofensivo na Dinâmica de Westeros**. Curitiba: Appris, 2016.

MATTHEWS, Richard. **Fantasy: The Liberation of Imagination**. New York: Twayne, 1997.

MCGILL, Anna. **Magic and Femininity as Power in Medieval Literature**. Undergraduate Honors Theses. Paper 293, 2015

MCKINNELL, John. Encounters with vödur. **Papers from the 11th International Saga Conference**, 2003, p. 239-251

MEARSHEIMER, John. **The Tragedy of Great Politics**, 2001

MERCHANT, Carolyn. **The death of nature: women, ecology, and the scientific revolution**. San Francisco: Harper & Row, 1983.

MEYLAN, Nicolas. **Magic and kingship in medieval Iceland: the construction of a discourse of political resistance**. Turnhout: Brepols, 2014. (Studies in Viking and Medieval Scandinavia, v. 3)

MINNIS, Alastair J. **Medieval Theory of Authorship: Scholastic Literary Attitudes in the Later Middle Ages**. 1984. Philadelphia: U of Philadelphia P, 1989.

MIRANDA, Pablo Gomes de. Konungasögur ou saga de reis. In LANGER, Johnni. **Dicionário de mitologia nórdica: símbolos, mitos e ritos**. Hedra, 2015, p. 440-444.

MIRANDA, Pablo Gomes de. **Völuspá, a profecia da vidente: notas e tradução**. **Scandia: Journal of Medieval Norse Studies**, João Pessoa, v. 1, p. 178–196, 2018. Disponível em: <http://www.periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/scandia>. Acesso em: 12 maio 2025.

MITCHELL, Stephen. **Nordic Witchcraft in Transition: Impotence, Heresy, and Diabolism in 14th-century Bergen**. Scandia. Tidskrift för historisk forskning, vol. 63, no. 1, pp. 17-33, 1997.

MITCHELL, Stephen. **Learning magic in the sagas**. In: Old Norse Myths, Literature and Society: Proceedings of the 11th International Saga Conference. 2000. p. 2-7.

MITCHELL, Stephen. **Magic as acquired art and the ethnographic value of the sagas**. Odense: University Press of Southern Denmark, 2003.

MITCHELL, Stephen. **Warlocks, Valkyries and Varlets: a Prolegomenon to the Study of the North Sea Witchcraft Terminology**. Disponível em <
https://www.academia.edu/1963848/Warlocks_Valkyries_and_Varlets_A_Prolegomeno

[n to the Study of North Sea Witchcraft Terminology](#)> Acesso em: 01 de abril de 2024

MITCHELL, Stephen A. **Witchcraft and magic in the Nordic Middle Ages**. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2011.

MOOSBURGER, Théo de Borba. Posfácio. **Três sagas islandesas**. Curitiba: Editora da UFPR, 2007, pp. 125-137.

MORRIS, Kathryn. **Sorceress or witch? The image of gender in medieval Iceland and northern Europe**. Lanham: University Press of America, 1991.

MUNDAL, Else. **Dating the sagas**. Denmark: Museum Tusculanum Press and the authors, 2013

NITRINI, Sandra Margarida. **Literatura Comparada: história, teoria e crítica**. São Paulo: EdUSP, 1997

NODIER, Charles. **Contes fantastiques**. Tomes 1 et 2. Apresentação de Michel Laclos. Paris: Jean-Jacques Pauvert, 1957.

NODIER, Charles. 1961. Contes. Pierre-George Castex (ed.), París, Garnier. — 1998. **Oeuvres complètes de Charles Nodier**. Ginebra, Slatkine Reprints, 12 vols. (reproducción de la edición original impresa en París, ed. Renduel, 1832-1837)

NYE, Joseph. **The Powers to Lead**. Oxford University: Nova Iorque: 2008.

O'DUFFY, Grace. **A triptych of sexual violence in Bósa saga ok Herrauðs**. Oxford: University of Oxford, 2024. Disponível em: <https://ora.ox.ac.uk/objects/uuid:04d25e64-e33f-49c1-bf9f-eb2247f6e74b/files/s2n49t359v>. Acesso em: 18 maio 2025

OGILVIE, Astrid E. J.; PÁLSSON, Gísli. Weather and witchcraft in the sagas of Icelanders. In: **13th International Saga Conference**, Durham University, 2006.

PLATZ, Amanda Rose. **Autonomous Power and Profound Agency: Women and Magic in the Icelandic Legendary Sagas**. Clemson University, 2021.

PICHOIS, Claude; ROUSSEAU, André-Michel (1969): La literatura comparada, trad. Germán Colón Doménech, Madrid, Gredos. Trad. de: **La Littérature comparée**, Paris, Armand Colin, 1967.

PINHO, Melissa de Araújo. “*May the Others take them all*”: *Spirituality and the Supernatural in A Song of Ice and Fire*. 2022. Dissertação (Mestrado em Estudos Anglo-Americanos) – Faculdade de Letras, Universidade do Porto, Porto, 2022. Disponível em: https://sigarra.up.pt/fdup/pt/pub_geral.show_file?pi_doc_id=381082. Acesso em: 26 abr. 2025.

PRICE, Neil. **The Viking Way: Magic and Mind in Late Iron Age Scandinavia**. 2. ed. Oxford: Oxbow Books, 2019.

POSNETT, Hutcheson Macaullay. The Comparative Method and Literature. In: -. *Comparative Literature*. New York: Appleton, 1886, p. 73-86. In CARVALHAL,

Tânia; COUTINHO, Eduardo. F. **Literatura comparada: textos fundadores**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

PUGH, Tison, and Angela Jane Weisl. **Medievalisms: Making the Past in the Present**. New York: Routledge, 2013.

RAUDVERE, Catharina. Trolldómr in Early Medieval Scandinavia. In: RAUDVERE, Catharina; JOLLY, Karen; PETERS, Edwards (eds.). **Witchcraft Magic in Europe**. Vol. 3: the Middle Ages. 2002, p. 73-173.

REMAK, Henry H. H. The Future of Comparative Literature. In: **Proceedings of The Eighth Congress of The ICLA**. Stuttgart: Kunst und Wissen/Erich Bieber, 1980. p. 429- 437.

ROSS, Margaret Clunies. **The Old Norse Icelandic Saga**. Cambridge: CUP, 2010

ROSS, Margaret Clunies; LÖNNROTH, Lars. **The Norse Muse**. 1999.

ROSS, Margaret Clunies. **Prolonged echoes: Old Norse myths in medieval Northern society. Volume 1: The myths**. Odense: Odense University Press, 1994.

ROSS, Margaret Clunies. **Prolonged echoes: Old Norse myths in medieval Northern society. Volume 2: The reception of Norse myths in medieval Iceland**. Odense: Odense University Press, 1998.

SAMMONS, Martha C. **War of the Fantasy Worlds: CS Lewis and JRR Tolkien on art and imagination**. Bloomsbury Publishing USA, 2009.

SANKOWSKI, Marcin. OF ICE AND FIRE. POLITICS AND RELIGION IN GEORGE RR MARTIN'S A GAME OF THRONES. **Political Discourses in Contemporary Anglophone Literature and Culture**, p. 75, 2015.

SAWYER, Birgit & SAWYER, Peter. **Medieval Scandinavia: from conversion to reformation circa 800-1500**. London: University of Minnesota Press, 2006.

SELLING, Kim. Fantastic neomedievalism": The image of the Middle Ages in popular fantasy. **Flashes of the fantastic**, p. 211-218, 2004.

SIKALA, Anna-Leena. What Myths Tell about Past Finno-Ugric Modes of Thinking. In: SIKALA, Anna-Leena (ed.). **Myth and Mentality: Studies in Folklore and Popular Thought**. Cidade: editor, 2002, p. 15-33.

SIMEK, Rudolf. **Dictionary of Northern Mythology**. Cambridge: D.S. Brewer, 2007.

SNORRI STURLUSON. **The Prose Edda: Norse Mythology**. Translated by Anthony Faulkes. London: Everyman's Library, 1995.

SOARES, Isabelle Maria. Algumas considerações acerca das relações entre ficção e realidade no contexto das sagas islandesas. **Scripta Uniandrade**, v. 19, n. 2, 2001, p. 278-294.

STAGGS, Matt. “Petyr Baelish and the Mask of Sanity.” **Beyond the Wall: Exploring George R.R. Martin’s A Song of Ice and Fire**. Ed. James Lowder. Dallas (TX): Benbella Books, 2012. p. 141–152.

STALLONI, Yves. **Os gêneros literários**. Trad. Flávia Nascimento. Rio de Janeiro: DIFEL, 2007.

STURLUSON, Snorri. **Ynglinga saga: Introdução, Tradução direta do Nórdico Antigo e Notas**. Tradução de Saulo Norberto Vasconcelos Feitosa. 2022. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Letras – Língua Portuguesa) – Universidade Federal do Amazonas, Instituto de Filosofia, Ciências Humanas e Sociais, Manaus, 2022. Disponível em: https://www.academia.edu/127759533/Ynglinga_saga_Introdu%C3%A7%C3%A3o_Tradu%C3%A7%C3%A3o_direta_do_N%C3%B3rdico_Antigo_e_Notas?auto=download. Acesso em: 16 maio 2025.

STURLUSON, Snorri. **The Ynglinga Saga, or The Story of the Yngling Family from Óðinn to Halfdan the Black**. Tradução de Samuel Laing. 1844. Disponível em: <https://sacred-texts.com/neu/heim/02ynglga.htm>. Acesso em: 21 maio 2025.

STURLUSON, Snorri. **Heimskringla: The Chronicle of the Kings of Norway**. Tradução de Samuel Laing. 1844. Disponível em: <https://www.sacred-texts.com/neu/heim/02ynglga.htm>. Acesso em: 17 maio 2025.

STURLUSON, Snorri. **Heimskringla I**. [S.l.]: Viking Society for Northern Research, [s.d.]. Disponível em: <https://vsnrweb-publications.org.uk/Heimskringla%20I.pdf>. Acesso em: 25 maio 2025.

STURLUSON, Snorri. **Íslendingabók – Kristni saga: The Book of the Icelanders – The Story of the Conversion**. Tradução de Siân Grønlie. Londres: Viking Society for Northern Research, 2006. (Text Series, XVIII). Disponível em: <http://www.vsnrweb-publications.org.uk/Text%20Series/IsIKr.pdf>. Acesso em: 25 maio 2025.

SZAISZ, Thomas. **The manufacture of madness**. New York: Delta Books, 1971.

THE POETIC EDDA. Translated by Carolyn Larrington. Revised ed. Oxford: Oxford University Press, 2014.

THOMAS, Keith. **Religion and the Decline of Magic: Studies in popular beliefs in sixteenth and seventeenth century England**. London: Penguin Books, 1991.

TOLLEY, Clive. **Vörðr and Gandr: helping spirits in Norse magic**. *Arkiv för nordisk filologi*, Lund, v. 110, 1995, p. 57–75.

TOLLEY, Clive. **Shamanism in Norse Myth and Magic**, v.1, Helsinque: Academia Scientiarum Fennica, 2009.

VALK, Ülo. Thunder and Lightning in Estonian Folklore in the Light of Vernacular Theories. In **Mythic Discourses: Studies in Uralic Traditions**. Edited by Frog, Anna-Leena Siikala and Eila Stepanova. (Studia Fennica Folkloristica 20). Helsinki: Finnish Literature Society, 2012. p. 40–67.

VAN TIEGHEM, Paul. **La Littérature Comparée**. Paris: Colin, 1931

VÉSTEINSSON, Orri. Archaeology of economy and society. In: MCTURK, Rory (Ed.). **A company to Old Norse-Icelandic literature and culture**. London: Blackwell Publishing, 2007, pp.7- 26.

VIGA-GLÚMS saga. *Viga-Glum's Saga*. Tradução de Edmund Head. Disponível em: https://sagadb.org/viga-glums_saga.en. Acesso em: 24 maio 2025.

WARD, John O. **Magic and Rhetoric from Antiquity to the Renaissance: Some Ruminations**. *Rhetorica*, 6.1 (Winter), 1988, p. 57-118

WELLEK. René. A crise da Literatura Comparada. Trad. de Maria Lúcia Rocha-Coutinho. In: COUTINHO, F. E. & CARVALHAL, T. F. (orgs.). **Literatura Comparada: Textos Fundadores**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994a, pp. 108-119

WILLIAMS, Jordan T. **A Literary Analysis of Magic: A Dissection of Medieval Icelandic Literature**. 2021.

WINDLING, **Prefácio a The Year's Best Fantasy and Horror**, St. Martin Press, vol. 1, 1987

WOLFE, Gary K. Fantasy from Dryden to Dunsany. in JAMES, Edward; MENDLESOHN, Farah. **The Cambridge Companion to Fantasy Literature**. Cambridge: CUP, 2012

WORKMAN, Leslie J. **The Future of Medievalism**. *The Year's Work in Medievalism* 10, 1999, p. 7–18.

YOUNG, Joseph Rex. **George R. R. Martin and the Fantasy Form**. New York: Taylor and Francis, 2019