



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA**

EVELLYN RICARDO DA SILVA

**MORGANA, ZELLANDINE E TALIA: REPRESENTAÇÕES FEMININAS DA
SUBMISSÃO E VILANIA NA LITERATURA MEDIEVAL E MODERNA**

**RECIFE
2023**



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA**

EVELLYN RICARDO DA SILVA

**MORGANA, ZELLANDINE E TALIA: REPRESENTAÇÕES FEMININAS DA
SUBMISSÃO E VILANIA NA LITERATURA MEDIEVAL E MODERNA**

Trabalho de Conclusão de Curso (TCC)
apresentado à Universidade Federal de
Pernambuco (UFPE), como requisito parcial
para a obtenção do título de Licenciada em
História.

Orientador: Prof. Dr. Felipe Augusto Ribeiro.

**RECIFE
2023**

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do programa de geração automática do SIB/UFPE

Silva, Evellyn Ricardo da.

Morgana, Zellandine e Talia: representações femininas da submissão e vilania na literatura medieval e moderna / Evellyn Ricardo da Silva. - Recife, 2023.
54 p.

Orientador(a): Felipe Augusto Ribeiro

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) - Universidade Federal de Pernambuco, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, História - Bacharelado, 2023.

1. História Medieval. 2. Literatura Medieval. 3. Literatura Moderna. 4. Contos de Fadas. I. Ribeiro, Felipe Augusto . (Orientação). II. Título.

900 CDD (22.ed.)

EVELLYN RICARDO DA SILVA

**MORGANA, ZELLANDINE E TALIA: REPRESENTAÇÕES FEMININAS DA
SUBMISSÃO E VILANIA NA LITERATURA MEDIEVAL E MODERNA**

Trabalho de Conclusão de Curso (TCC)
apresentado à Universidade Federal de
Pernambuco (UFPE), como requisito parcial
para a obtenção do título de Licenciada em
História.

Aprovado em: 06/07/2023

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Felipe Augusto Ribeiro (Orientador)
Universidade Federal de Pernambuco

Prof. Dr. Bruno Uchoa Borgongino (Examinador Interno)
Universidade Federal de Pernambuco

Profa. Dra. Christine Paulette Yves Rufino Dabat (Examinador Interno)
Universidade Federal de Pernambuco

AGRADECIMENTOS

Um livro pode contar duas histórias: a impressa nas páginas, em preto e branco, e a experiência de leitura, marcada por rabiscos e post-its.

Eu, assim como a maioria das garotas, fui apresentada aos cânones literários, os clássicos, através das maiores escritoras deste mundo. Foi com autoras como Jane Austen, as irmãs Brontë e Louisa May Alcott que tive uma experiência maravilhosa! Com essas mulheres, chorei, sorri, torci fervorosamente, derramei lágrimas e me apaixonei profundamente. Me apaixonei por mulheres, por escritoras, por personagens e, na maioria das vezes, odiei os homens.

Observação: Independentemente das opiniões dos meus leitores, estes são os meus agradecimentos pessoais. Portanto, não desejo receber críticas em relação às próximas frases.

Rochester não merecia Jane Eyre.

Heathcliff é o PIOR personagem masculino!

Jo estava certa, ela não deveria ficar com Laurie.

Darcy é pedante, insuportável, e, sinceramente, odeio que Elizabeth tenha ficado com ele.

Dedico este trabalho a todas as escritoras que desafiaram e continuam desafiando o mercado editorial, que ainda é predominantemente dominado por homens. Vocês são a razão pela qual eu me apaixonei por literatura.

Agradeço à minha escritora contemporânea favorita, Taylor Jenkins Reid, cujo livro "Daisy Jones and The Six" (o meu querido), sobre uma banda dos anos 70, foi adaptado em uma série pela Amazon Prime e ganhou até um álbum musical. Jamais imaginei que um grupo fictício pudesse se tornar tão importante para mim. Vocês estiveram comigo, tocando aleatoriamente no Spotify, enquanto eu escrevia. Agradeço por me inspirarem.

Expresso minha imensa gratidão a Taylor Swift, cuja presença tem sido parte integrante da minha vida desde os meus 12 anos, embalando os momentos mais significativos da minha existência. Ouvir suas músicas durante a escrita deste trabalho tornou tudo mais divertido. Agradeço por compartilhar sua arte com o mundo, pois não seria tão destemida se não fosse por você.

As páginas estão virando, Taylor.

Dito isso, agora posso me dirigir aos meus fiéis companheiros de jornada.

O primeiro pedaço do bolo está reservado para o meu amor. Agradeço pela sua presença em todos os meus altos e baixos. Você esteve comigo nos choros, nos momentos de descrença, nas crises de enxaquecas terríveis que adquiri ao longo da escrita, mas eu consegui finalizar a monografia! Você acreditou em mim desde o início, até quando eu não acreditava, e sou eternamente grata por isso, Laura. Dividir a vida contigo é a melhor coisa que já me aconteceu.

Além disso, você também me deu uma nova família, que amo de todo coração. Lauri, Hawna, Amandita, Lucy, Henriquer, madrinha e Luiz, obrigada por todo carinho! Sou eternamente grata pela acolhida. Me sinto em casa com vocês.

Agradeço aos meus pais, que repreenderam furtivamente minha escolha por História, eu sou teimosa. Estou me formando!

Agradeço também ao meu irmão, que sempre me disse “tente o mestrado quando abrir o edital, você consegue passar”, eu tentarei e, caso passe, você será o primeiro a saber.

Viviane e Erica, eu consegui! Obrigada por estarem comigo desde o ensino médio. Vocês são as amigas mais dedicadas desse mundo.

Aos meus colegas, que conquistei ao longo do curso, que prazer ter vocês do meu lado.

Gostaria de agradecer as melhores amigas que a universidade poderia ter concedido, Letícia e Mariana. Eu não teria conseguido chegar até aqui sem vocês. Obrigada por confiarem em mim, conseguir alguém como vocês, nesse ambiente tão exaustivo e competitivo, não é fácil. Me lembro de todas as ocasiões em que decidimos passar noites em claro para concluir seminários e escrever artigos. Estivemos sempre unidas nesses momentos desafiadores. No entanto, desta vez, decidi começar a escrever este trabalho meses antes do prazo de entrega, talvez tenha surpreendido vocês, não é mesmo?

Eu nunca achei que seria professora, é um trabalho árduo, mas espero orgulhar todos os que passaram por mim um dia. Márcia, minha professora de literatura no ensino médio, e Paulo, meu professor de física no ensino médio, espero um dia ser tão querida por meus alunos como vocês foram por mim.

Gostaria de agradecer aos professores universitários que me educaram nessa jornada (alguns agradeço mais do que outros).

Todos os agradecimentos a Bruno Uchoa Borgongino, que me apoiou e confiou no meu potencial, sua presença foi muito significativa na minha formação. Eu também gostaria de agradecer a Christine Rufino Dabat, que me apresentou, pela primeira vez, uma literatura medieval. Aquele momento mudou minha percepção sobre esse período.

A Levi Rodrigues, obrigada por me deixar acampar na sua sala, ao ponto de perguntarem se trabalho com você. Apreendi tanto contigo.

Felipe Augusto Ribeiro, meu orientador, gostaria de expressar minha sincera gratidão por confiar em mim. Agradeço imensamente por todas as reuniões de orientação e as mensagens de apoio que recebi. Você sempre acreditou na minha capacidade de escrever este trabalho, mesmo quando eu duvidava de mim mesma. Sou extremamente grata pelos seus comentários e correções, eu cresci muito academicamente ao longo desses dois anos e não teria conseguido sem os seus conselhos.

Ao Laboratório de Estudos Medievais - LEME/UFPE e seus membros.

Espero não ter esquecido ninguém, mas se esqueci, juro que foi porque estava emotiva. Me perdoe.

RESUMO

Este trabalho analisou as narrativas literárias das sociedades medieval e moderna, a partir da sua tentativa de representar o comportamento feminino por pontos de vista duais: a mulher submissa e a mulher essencialmente má. Desse modo, construímos a discussão através da comparação entre três obras. No que se refere aos contos alusivos à história moderna *A Bela Adormecida*, utilizamos o romance “Troilus e Zellandine”, pertencente à obra *Perceforest: The Prehistory of King's Arthur Britain* (1340-1344), de autoria anônima, e o conto “Sol, Lua e Talia”, situado no *Il Pentamerone: Lo Cunto de Li Cunti* (1632-1634), do napolitano Giambattista Basile (1566-1632), considerado uma das primeiras coleções integrais, inteiramente dedicadas aos contos de fadas, que apareceram na Europa. No que tange à personagem Morgana, analisamos o romance *Le Mort D'Arthur* (1485), do inglês Thomas Malory (1405-1471). O problema proposto a partir das fontes foi: de que modo a representação do gênero feminino na tradição literária medieval e moderna pode ter sido construída como um mecanismo capaz de reforçar comportamentos desejados pelos homens?

PALAVRAS-CHAVE: Bela Adormecida. Literatura. Medievo. Modernidade. Gênero.

ABSTRACT

This research analyzed the literary narratives of medieval and modern societies, focusing on their attempt to represent female behavior through dual perspectives: the submissive woman and the inherently evil woman. In this way, we constructed the discussion by comparing three sources. Regarding the tales related to modern history, we used the novel “Troilus and Zellandine” from the work *Perceforest: The Prehistory of King's Arthur Britain* (1340-1344) by an anonymous author, and the tale “Sun, Moon, and Talia” from *Il Pentamerone: Lo Cunto de Li Cunti* (1632-1634) by the Neapolitan Giambattista Basile (1566-1632), considered one of the first collections entirely dedicated to fairy tales that appeared in Europe. As for the character Morgan, we analyzed the novel *Le Morte d'Arthur* (1485) by the English author Thomas Malory (1405-1471). The problem proposed was: how was the representation of the female gender in medieval and modern literary tradition constructed as a mechanism capable of reinforcing behaviors desired by men?

KEYWORDS: Sleeping Beauty. Literature. Medieval. Modernity. Gender.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
1. Problematização	8
2. Objetivos	8
3. Descrição das fontes	8
4. Marco teórico	9
5. Metodologia	12
6. Justificativa: utilidade ou relevância do trabalho para o Ensino de História	12
7. Plano de redação e critérios editoriais	14
CAPÍTULO I – APRESENTAÇÃO DAS FONTES	16
CAPÍTULO II – CÂNONE, CIRCULAÇÃO, PÚBLICO: QUESTÕES DAS LITERATURAS MEDIEVAL E MODERNA A PARTIR DA HISTÓRIA CULTURAL	22
CAPÍTULO III – A HISTÓRIA DAS MULHERES NA LITERATURA MEDIEVAL E MODERNA	31
1. As personagens femininas nos contos de fadas: silenciamentos e manipulações	34
CAPÍTULO IV – AS REPRESENTAÇÕES DAS PERSONAGENS FEMININAS: MODELOS E TRANSFORMAÇÕES	40
CONCLUSÃO	47
REFERÊNCIAS	49
1. Fontes	49
2. Bibliografia	49

INTRODUÇÃO

Ao longo da História, a literatura se constituiu enquanto uma ferramenta capaz de refletir as relações socioculturais de uma comunidade, em concordância com determinada conjuntura temporal e espacial, estabelecendo e criando pontes entre a realidade e a ficção. No entanto, é fundamental considerar que as produções literárias não possuem neutralidade, em consequência da sua instrumentalização pelas classes dominantes, responsáveis por reproduzir modelos hegemônicos e estruturantes. Portanto, a análise dessas obras também é capaz de suscitar relações díspares entre os gêneros, perpetuadas através dos séculos. Nesse sentido, este trabalho planeja investigar a utilização das narrativas literárias pelas sociedades medieval e moderna, entre os séculos XIV-XVI, bem como sua tentativa de representar o comportamento feminino a partir de pontos de vista duais.

1. Problematização

O problema proposto nesta pesquisa, a partir dessa dualidade narrativa, é: de que modo a representação do gênero feminino na tradição literária medieval e moderna pode ter sido construída como um mecanismo capaz de reforçar comportamentos desejados pelos homens?

2. Objetivos

Em vista do questionamento proposto, nosso objetivo principal é cotejar as diferenças e similitudes presentes nas fontes supracitadas, visando a explicitar como o arquétipo das personagens femininas são construídos. Além disso, planeja-se também contemplar os seguintes objetivos específicos: a) esmiuçar os documentos utilizados, elucidando seus contextos de produção; b) compreender de que modo a tradição literária medieval está relacionada à literatura moderna e qual a importância dos cânones nesse processo; c) analisar as obras literárias, identificando os arquétipos das personagens; d) discutir as representações das personagens, sobretudo quanto ao papel do casamento.

3. Descrição das fontes

Considerando os levantamentos apresentados, examinamos os principais documentos literários, escritos por homens, que testemunham esse discurso hegemônico. No que se refere aos contos alusivos à história moderna *A Bela Adormecida*, utilizamos o romance “Troilus e Zellandine”, pertencente à obra *Perceforest: The Prehistory of King's Arthur Britain* (1340-1344), de autoria anônima,¹ e o conto “Sol, Lua e Talia”, situado no *Il Pentamerone: Lo Cunto de Li Cunti* (1632-1634), do napolitano Giambattista Basile (1566-1632), considerado uma das primeiras coleções integrais, inteiramente dedicadas aos contos de fadas, que apareceram na Europa. Ao que tange a personagem Morgana, analisamos o romance *Le Mort D'Arthur* (1485), do inglês Thomas Malory (1405-1471).

4. Marco teórico

Visto que o *corpus* documental deste projeto é formado por contos de fadas, apesar das diversas definições e nomenclaturas possíveis para o gênero maravilhoso, utilizaremos as teorias de Tzvetan Todorov (1975) e Selma Calasans Rodrigues (1988), entendendo que essa literatura consegue apresentar seres míticos e situações irreais sem causar estranhamento ao leitor, mas curiosidade, estimulando a sensação de maravilha através de seus personagens e configurações próprias:

No caso do maravilhoso, os elementos sobrenaturais não provocam qualquer reação particular nem nas personagens nem no leitor implícito. Não é a atitude para com os acontecimentos contados que caracteriza o maravilhoso, mas a própria natureza desses acontecimentos. O conto de fadas, a ficção científica são algumas das variedades do maravilhoso [...] (TODOROV, 1975, p. 59-60).

Na teoria literária, porém, é um termo historicizado. Chamamos de maravilhoso a interferência de deuses ou seres sobrenaturais na poesia ou na prosa (fadas, anjos etc.). Pode-se falar num maravilhoso pagão (greco-romano ou celta, por exemplo), quando predominam os seres de uma mitologia pagã, ou num maravilhoso cristão, quando há interferência de seres miraculosos ligados à mitologia cristã (anjos, demônios, santos etc.) (RODRIGUES, 1988, p. 54-55).

Além disso, este trabalho se estruturou a partir das perspectivas de gênero, enquanto uma categoria de análise, propostas por Joan Scott (2016). Nesse sentido, a utilização do gênero seria fundamental para a percepção de continuidades ou descontinuidades das

¹ Apesar de sua autoria anônima, é importante considerar o contexto de produção da obra e as suas possíveis relações com o tema discutido neste projeto, uma vez que a sociedade medieval possuía uma cultura literária responsável por conceder ao gênero masculino atuações diversas, incluindo o protagonismo, enquanto ao feminino, cabia apenas o comportamento submisso ou perverso. Além disso, consideramos indissociável a relação entre escrita e influência, direta ou indireta, de vivências que alteram ou estabelecem uma visão de mundo.

desigualdades entre os sujeitos, capaz de revelar, inclusive, o caráter marginal das mulheres nas produções historiográficas. Contudo, devemos salientar que essa terminologia foi cunhada por diferentes grupos sociais, com significados diversos, afinal os sentidos e intenções das palavras não são estáticas, mas se constroem em paralelo aos acontecimentos socioculturais, portanto, estão em constante mudança de acordo com sua historicidade. Todavia, Joan Scott (2012) alerta que, apesar dessa inconsistência:

É esta luta política que eu penso que deve comandar nossa atenção, porque gênero é a lente de percepção através do qual, nós ensinamos os significados de macho/fêmea, masculino/feminino. Uma “análise de gênero” constitui nosso compromisso crítico com estes significados e nossa tentativa de revelar suas contradições e instabilidades como se manifestam nas vidas daqueles que estudamos (SCOTT, 2012, p. 332).

Em relação a isso, é notável que as narrativas históricas, tradicionalmente escritas por homens, sobrepõem a narrativa masculina às contribuições femininas. Contudo, "mais do que se preocupar em fazer História da Mulher, pensamos que seria mais produtivo e enriquecedor estudar o papel da mulher na História" (NASCIMENTO, 2011, p. 84). Portanto, nosso objetivo é empregar essas discussões no entendimento do papel da figura feminina nas sociedades medievais e modernas, analisando como esses sujeitos foram incorporados às suas tradições literárias. Desse modo, investigamos as relações entre as teorias de gênero supracitadas e as representações e construções das personagens femininas na literatura a partir dos escritos de Michelle Perrot (2008) e Virginia Woolf (2014). Pois, assim como na historiografia, a construção dos personagens femininos, suas representações e comportamentos, foi um trabalho relegado às perspectivas masculinas:

por isso, talvez, a natureza peculiar das mulheres na ficção, os extremos impressionantes de beleza e horror, a alternância entre bondade celestial e depravação demoníaca – porque assim as enxergaria um amante, conforme seu amor aumentasse ou diminuísse, é próspero ou infeliz (WOOLF, 2013, p. 124).

Ademais, conforme as discussões propostas por Judith Butler (2015), as mulheres não possuíam o direito de narrar a si mesmas, pois essa responsabilidade estaria ligada às suas participações no meio social e, conseqüentemente, aos moldes impostos aos gêneros. Logo, as representações e comportamentos femininos, perpetuados na tradição literária, foram estruturados a partir de olhares masculinos, que construíram seus arquétipos de acordo com propósitos e convenções socioculturais pré-estabelecidas. Nesse sentido, os cânones literários possuem características clássicas em relação ao comportamento feminino “como, por

exemplo, o da mulher sedutora, perigosa e imoral, o da mulher como megera, o da mulher indefesa e incapaz e, entre outros, o da mulher como anjo capaz de se sacrificar pelos que a cercam” (ZOLIN, 2019a, p. 226). Ou seja, os arquétipos das personagens seguem padrões claros, duais, responsáveis por agradar ou afastar a figura masculina; a fêmea recatada, capaz de seguir as regras postuladas por homens, e aquelas culpadas por subverter os papéis, desobedecendo à ordem natural.

Além disso, contaremos, ainda, com as concepções oferecidas por Pierre Bourdieu, acerca da dominação masculina no âmbito social. O autor pontua que “os sistemas simbólicos cumprem a sua função política de instrumentos de imposição ou de legitimação da dominação, que contribuem para assegurar a dominação de uma classe sobre outra (violência simbólica)” (BOURDIEU, 1989, p. 11). Dessa forma, os instrumentos de conhecimento e comunicação, incluindo a tradição literária, estariam conectados às lógicas dominantes, funcionando como mecanismos de coerção. No entanto, é importante destacar as limitações da concepção bourdieusiana ao propor a ideia de "cumplicidade" entre dominador e dominado, ou seja, um pacto naturalizante das relações de poder, capaz de inibir a reação ou rejeição dos sujeitos subalternizados a essa estrutura. Ao que concerne às noções de gênero feminino e sua possível submissão “contratual” às classes dominantes, entendemos que a possível aplicação dessa hipótese ao campo historiográfico conduziria a uma negação parcial da História das Mulheres, considerando-as enquanto meras telespectadoras, sujeitos passivos.

Entretanto, a ausência do protagonismo feminino nas narrativas historiográficas não se relaciona com a passividade das mulheres frente aos acontecimentos históricos, mas é, acima de tudo, um reflexo metodológico, perpetuado por uma historiografia tradicional e deficiente, construída sob a égide de ideologias patriarcais e excludentes. Pois, segundo Michelle Perrot (1991), apesar das repressões ao feminino, as mulheres se constituíram enquanto agentes ativos dos processos históricos, alcançando espaços indesejados. Sendo assim, seria inconcebível analisar as relações de poder entre o masculino e o feminino, ao longo da História, a partir “de uma longa dominação, de uma absoluta submissão das mulheres” (FRAISSE; PERROT, 1991, p. 9).

A despeito das discordâncias, ambas as contribuições dos autores supracitados se mostram fundamentais e, em certo ponto, relacionais, para a construção deste trabalho, principalmente ao que tange às conexões entre as desigualdades de gênero e sua persistência na escrita literária e histórica.

Em relação às tradições literárias, a existência de uma cultura está constantemente associada a noção de tradição e diversas tradições podem coexistir em uma mesma sociedade.

Porém, segundo Peter Burke (2008), o problema geral desta investigação é que a ênfase em supostas inovações culturais tende a mascarar a persistência de tradições antigas ou legados anteriores. Nesse sentido, os elementos culturais não são estáticos, pois mantêm trocas culturais, “um relacionamento circular feito de influências recíprocas, que se movia de baixo para cima, bem como de cima para baixo” (GINZBURG, 1993, p. 13). Esse relacionamento extrapola as barreiras espaciais, temporais e sociais, dialogando, inclusive, com a cultura erudita e popular. Seguindo essa lógica, as tradições literárias poderiam ter circulado ao longo dos séculos, sendo absorvidas pelos escritores medievais e modernos através dos cânones. Desse modo, nos valem do conceito de circularidade cultural, conforme o propõem Roger Chartier (1995) e Robert Darnton (2011), a partir dos quais tentamos explicitar as similaridades e perpetuações das tradições literárias medievais entre os modernos, considerando suas particularidades.

5. Metodologia

No que diz respeito à abordagem metodológica, nossa discussão será baseada no método comparado. Nesse sentido, integraremos as ideias difundidas por Jürgen Kocka (2014), que enfatiza a comparação como um mecanismo fundamental para identificar similaridades e diferenças entre as unidades de observação. Segundo o autor, ao utilizar essa metodologia, podemos examinar diversos aspectos da vida social, econômica, política e cultural, como instituições, estruturas sociais, ideologias, práticas culturais e processos de mudança. Isso nos permite obter uma compreensão mais ampla e aprofundada das complexidades da História, além de contribuir para o desenvolvimento de teorias e interpretações mais robustas.

Portanto, a abordagem da comparativa será uma contribuição significativa para as discussões sobre a representação do gênero feminino na transição entre período medieval para o moderno e, consequentemente, sua influência na tradição literária. Por meio desse método, podemos analisar como a dominação masculina é moldada e perpetuada em diferentes esferas sociais e culturais, “porque, ao colocar em comparação várias experiências, produzem-se frequentemente espaços de inteligibilidade e de reflexão nova” (THEML; BUSTAMANTE; 2003, p. 11).

6. Justificativa: utilidade ou relevância do trabalho para o Ensino de História

A partir dos movimentos feministas, iniciados, convencionalmente, em meados do século XIX, foram propostos novos métodos e abordagens para a ciência histórica, capazes de “isolar a mulher do contexto da História da Humanidade por considerar que, dentro de um mesmo período, a sua experiência histórica pode ser completamente diferente da experiência do homem” (NASCIMENTO, 2011, p. 82). Nesse sentido, é necessário compreender as raízes da produção historiográfica, consolidadas por meio de discursos hegemônicos e tradicionais, responsáveis por silenciar, ou excluir, a participação do gênero feminino nos processos sociais ao longo da História. A inserção desses agentes nas narrativas históricas foi conduzida tardiamente e, segundo Michelle Perrot (2005), somente a partir dos anos setenta as mulheres surgem como uma nova categoria de análise. Sendo assim, este trabalho está relacionado às tentativas de analisar as narrativas literárias a partir das representações femininas, bem como sua instrumentalização pelo masculino.

Nesse contexto, apesar das graduais e recentes pesquisas e discussões, que propõem novas categorias analíticas ao que tange o estudo do gênero feminino nas ciências humanas, a abordagem da História das mulheres na educação básica ainda é escassa. Assim, a produção dos livros didáticos, a principal ferramenta de ensino e mediadores no processo de ensino-aprendizagem, não estão alheios aos contextos de dominação simbólica que permeiam seu espaço e tempo, também são constituídos por disputas narrativas. Portanto, os livros ainda possuem raras menções a temática de gênero, sendo elas restringidas, conforme Rambaldi e Probst (2017), a imagem dessas mulheres não são atribuídas a papéis significativos ou importantes na vida pública, pois esse grupo não teria a potencialidade de exercer outras funções, além do trabalho doméstico e, a partir disso, foi sendo construída e perpetuada a imagem de inferioridade feminina.

Além disso, a escassez de menções também está relacionado a inferiorização atribuída a temática, colaborando para o seu esquecimento. Essa condição se intensifica no ensino de História Medieval, ao passo que existe a perpetuação tradicionalista de um período homogêneo, controlado pelo gênero masculino, uma “Idade Média dos Homens”, como proposto por Georges Duby (2019). Portanto, refletir e considerar a urgência desses debates para o ensino de História, a partir da interseccionalidade, é fundamental para tratar a omissão sobre esse grupo nos currículos, porque “discutir essa questão da mulher em sua relação com a educação e a História pode significar a revisão de comportamentos em várias instâncias, modificando práticas sexistas e discriminatórias, em geral” (FERREIRA; GRISOLIO, 2016 p.83).

Por isso, incorporar os estudos de gênero na produção historiográfica contribui e abre espaço para novas bibliografias, que podem ser integradas ao ensino de História, promovendo perspectivas inclusivas e diversificadas acerca das narrativas historiográficas. De acordo com Jaqueline Zarbato (2015), a participação feminina na História, incluindo suas experiências, trajetórias, mudanças nos padrões de comportamento e sexualidade, é um tema que deve ser abordado nas aulas de História, uma vez que a compreensão da presença feminina, em diferentes espaços e períodos históricos, pode contribuir no estímulo de novas discussões em sala, para além das noções tradicionais. Pois, para Joan Scott (2016), ao incluir essas novas perspectivas, é possível tornar as mulheres visíveis, reconhecendo-as como participantes ativas da construção histórica.

Este trabalho também está ligado aos estudos culturais, contribuindo para os debates e discussões sobre as possíveis relações entre História e literatura. Como aponta Ligia Chiappini (2000), a utilização de textos literários na produção historiográfica estabelece novos parâmetros para a construção da narrativa histórica, ameaçando as noções tradicionais de “fato” e “fonte”, ao se distanciar de uma História positivista, utilizando-se de fragmentos cotidianos de agentes anônimos da História. Nesse sentido, essa análise é necessária, principalmente se não considerarmos apenas a escrita, mas suas idiossincrasias e configurações sociais, pois “escavando os meandros dos textos, contra as intenções de quem os produziu, podemos fazer emergir vozes incontroladas” (GINZBURG, 2007, p. 11).

7. Plano de redação e critérios editoriais

Em relação à estrutura deste trabalho, optamos por organizá-lo da seguinte maneira: dedicamos um capítulo a cada um dos objetivos específicos mencionados anteriormente. No primeiro capítulo, forneceremos uma apresentação das fontes utilizadas neste estudo, destacando suas particularidades. O segundo capítulo abordará questões essenciais relacionadas à produção, disseminação e estabelecimento dos cânones na literatura ocidental, além de destacar a importância dessas etapas para a estruturação da pesquisa. No terceiro capítulo, detalharemos as condições arquetípicas impostas às personagens femininas e sua relação com a dualidade entre submissão e vilania. Por fim, no último capítulo, faremos uma análise comparativa das representações e comportamentos das protagonistas e antagonistas nas narrativas.

No que tange aos critérios de composição, informamos que todas as traduções de textos estrangeiros são de nossa autoria; os trechos originais foram transcritos nas notas de rodapé.

CAPÍTULO I – APRESENTAÇÃO DAS FONTES

Devido à sua extensão e complexidade, informações sobre a materialidade da obra *Perceforest* são escassas; essa característica contribuiu significativamente para o esquecimento da obra até a era moderna.² No entanto, de acordo Sylvia Huot (2007), a narrativa de autoria desconhecida, finalizada entre 1340 e 1344, apresenta traços remissivos de uma escrita monástica ou clerical, sendo conjecturado que o manuscrito tenha sido patrocinado por Guilherme I (1286-1337), Conde de Hainaut e pai da rainha Filipa, esposa do rei Eduardo III (1312-1377). Este romance faz parte de uma coleção de histórias, abordando a formação da Grã-Bretanha e oferecendo uma versão alternativa que precede a ascensão do rei Arthur.³

Nesse contexto, a narrativa acompanha Alexandre, o Grande, que ao desviar-se do curso para a Babilônia, encontra a localização da Grã-Bretanha e, percebendo as crises políticas e econômicas que assolavam a região, decide nomear os personagens Gadifer e Betis como reis da Escócia e Inglaterra.⁴ Essa literatura apresenta um enorme valor cultural e histórico, tornando-se vital para compreender as raízes das narrativas medievais, pois:

Em sua exploração de ideias sobre amor, magia, religião, mulheres, realeza e o código de cavalaria, *Perceforest* oferece percepções notáveis sobre a mente medieval [...] O autor anônimo se baseia em muitas fontes – o Círculo da Vulgata, os romances de Alexandre, histórias romanas, relatos de viagens medievais e a tradição oral – ao entrelaçar e interligar um vasto número de episódios de uma forma complexa e intrinsecamente concebida (BRYANT, 2011, p. 1-2).⁵

Contudo, a obra se sobressai ao apresentar uma versão medieval do famoso conto de fadas *A Bela Adormecida*, protagonizada por Troylus e Zellandine. Na trama, Troylus é um bravo cavaleiro que se apaixona intensamente pela princesa e, ao descobrir que sua amada foi enfeitiçada pela maldição do sono ao tocar uma roca de linho, embarca em uma jornada para

² Embora a tradução de Nygel Bryant seja amplamente utilizada pelos estudiosos da obra, ela é uma breve introdução ao *Perceforest* e, portanto, consiste em contos selecionados e resumidos pelo tradutor. Neste trabalho, optamos pela tradução de Troylus e Zellandine proposta por Susan McNeill Cox, publicada pela Wayne State University Press em 1991, por se mostrar mais abrangente e completa.

³ A *Matéria da Bretanha* consiste em lendas e histórias ligadas à mitologia, com personagens relacionados à Bretanha, localizada a oeste da França, e às Ilhas Britânicas, sendo a Grã-Bretanha a maior delas. Essas narrativas englobam a lenda do rei Arthur, os Cavaleiros da Távola Redonda, a busca pelo Santo Graal e outros contos épicos e românticos que retratam a vida dos heróis e das damas da corte britânica medieval. A *Matéria da Bretanha* possui grande relevância como fonte de inspiração para a literatura e a cultura europeia, deixando um legado significativo na tradição literária.

⁴ Ao longo da narrativa Betis, o rei da Inglaterra, se autoneomeia *Perceforest*.

⁵ “In its exploration of ideas about love, magic, religion, women, kingship and the code of chivalry, *Perceforest* gives remarkable insights into the medieval mind. The anonymous author draws on many sources – the Lancelot-Grail, Alexander romances, Roman histories, medieval travel writing and oral tradition – as he interweaves and interconnects a vast number of episodes in a complex and intricately conceived way”.

resgatá-la e salvá-la dessa danação. Segundo Shuli Barzilai (2014), o pré-texto poderia ser denominado “a violação da virgem adormecida”, pois, no clímax da história, o herói adentra a torre onde a bela princesa repousa em sono profundo e, atordoado por sua beleza, ele deita-se ao seu lado e compartilha momentos de amor, enquanto a princesa não pode manifestar qualquer reação:

O cavaleiro levantou-se e rapidamente desarmou-se, despiu-se e entrou debaixo das cobertas com a donzela que ali estava toda despida, branca e terna. Imediatamente, Troylus se encontrava em um estado de felicidade plena [...] a bela Zellandine não podia mais ser considerada virgem. Isso aconteceu com ela durante o sono e sem se mexer (COX, 1990, p. 131)⁶

Ao despertar da maldição, percebendo que sua graça foi roubada, Zellandine sente um profundo desespero e sofre ininterruptamente. Porém, quando recebe a proposta de casamento do cavaleiro, que declara estar completamente apaixonado, ela aceita e, assim, conquistam um final feliz juntos. Desse modo, é importante salientar que os arquétipos da personagem, sensual e vulnerável, dialoga com a construção social masculina refletida na literatura, onde a violência é frequentemente retratada como um elemento do enredo responsável por perpetuar as dinâmicas desiguais de poder entre homens e mulheres. Ademais, essas configurações se repetem na versão moderna do conto, intitulado “Sol, Lua e Talia”, situado no *Il Pentamerone: Lo Cunto de Li Cunti* (1632-1634).⁷

O autor da obra, Giambattista Basile (1566-1632), nasceu na região de Nápoles, em uma família composta por artistas e cortesãos. Por volta de 1592, ele embarcou em uma jornada pela Itália e Grécia antes de se alistar como soldado em Veneza. Nesse contexto, durante suas aventuras, Basile teve contato com a literatura através das academias de estudiosos, sendo membro da *Accademia degli Stravaganti* e *Accademia degli Oiosi*. Seguindo a tradição literária da época, Giambattista escreveu diversas obras para o entretenimento da corte, utilizando a escrita literária predominante.⁸ Entre essas, destaca-se a fábula marítima *Le avventurose disavventure, ecloghe amorose o lugubri* (1611) e outros

⁶ “The knight stood up and quickly disarmed, undressed, and got under the covers with the maiden who was there completely unclothed, white and tender. Immediately, Troylus was in a high state of happiness [...] that the beautiful Zellandine could no longer be rightly considered a virgin. This happened to her during her sleep, and without moving at all”.

⁷ Neste trabalho utilizaremos a obra *O conto dos Contos*, publicada pela Nova Alexandria em 2018, traduzida diretamente do napolitano por Francisco Degani; resultado de sua pesquisa pós-doutoral, realizada no Programa de Pós-graduação em Estudos da Tradução (PGET) da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC).

⁸ Os cânones italianos, como Dante Alighieri (1265-1321), Giovanni Boccaccio (1313-1374) e Francesco Petrarca (1304-1370), deveriam servir como inspiração para os autores posteriores. Sendo assim, a escrita deveria ser realizada no dialeto toscano.

escritos. No entanto, sua grande inspiração artística foi revelada ao expressar-se em seu próprio dialeto, o napolitano; ele escreveu *Le Muse Napolitane* e a obra considerada modelo do barroco, a coletânea de contos de fadas intitulado *Il Pentamerone: Lo Cunto de Li Cunti* (1632-1634).⁹ Os textos do autor fizeram parte e contribuíram para o desenvolvimento da crescente produção literária nacional, reconhecendo e integrando o dialeto napolitano à literatura italiana:

Naqueles anos se situam algumas cartas em língua napolitana que são o primeiro testemunho da atividade literária do autor. Em algumas delas, encontramos modelos que se tornarão recorrentes em Basile. De fato, já estão presentes o contraste calculado entre a língua napolitana e a tradição toscana, a contaminação de textos e gêneros provenientes de níveis culturais distantes entre si, não apenas geograficamente, a adoção de registros da literatura semiculta e a atenção à narrativa segundo modelos não-literários como a lenda e a crônica [...] A grande diferença do *Cunto*, em relação a outros textos direcionados a esse tipo de público, é o uso da língua napolitana. Na verdade, tanto o autor quanto seus contemporâneos utilizavam a língua literária da moda e todos os modelos da literatura corrente nas academias, mais ou menos normatizadas (ZANOTTO, 2016, p. 8-9).¹⁰

Lo Cunto possui uma estrutura complexa, em formato de narrativa-moldura,¹¹ sendo dividido em cinco jornadas, cada uma com dez contos. Porém, a história principal da obra gira em torno da princesa Zoza, uma jovem que nunca sorria. Seu pai, o rei de Vallepelosa, tenta fazê-la rir espalhando óleo diante do palácio, na esperança de que alguém escorregue e arranque um sorriso de sua filha. Um dia, uma senhora cai e, finalmente, Zoza solta uma risada, mas isso vem acompanhado de uma maldição: ela só poderá casar-se com Taddeo, o príncipe de Camporedondo, mas está encantado e sepultado fora da cidade e, só será despertado, quando uma jovem, em um período de três dias, encher um jarro que fica ao lado de seu túmulo com suas lágrimas. Assim, a princesa inicia sua jornada em busca do seu futuro príncipe. No entanto, durante sua aventura, Zoza acaba adormecendo, e uma escrava sarracena, chamada Lúcia, assume o seu lugar, completando o jarro com suas lágrimas. Quando o príncipe desperta do encantamento, ele se apaixona pela suposta heroína, Lúcia.

⁹ Ambas foram publicadas postumamente, entre 1634 e 1636, por sua irmã, Adriana Basile (1586-1642).

¹⁰ “*In quegli anni si situano alcune lettere in lingua napoletana che sono la prima testimonianza dell’attività letteraria dell’autore. In alcune di queste troviamo modelli che diventeranno ricorrenti in Basile. Sono infatti già presenti il calcolato contrasto tra la lingua napoletana e la tradizione toscana, la contaminazione di testi e generi provenienti da livelli culturali distanti tra di loro non solo geograficamente, l’adozione di registri della letteratura semiculta e l’attenzione al racconto secondo modelli non letterari quali la leggenda e la cronaca [...] La grande differenza del Cunto rispetto ad altri testi rivolti a questo tipo di pubblico è l’uso della lingua napoletana. Infatti, sia l’autore che i suoi contemporanei, utilizzavano la lingua letteraria alla moda e tutti i modelli della letteratura più corrente nelle accademie più o meno normalizzate*”.

¹¹ O autor inspirou sua narrativa-moldura na obra *Decameron*, escrita entre 1348 e 1353, por Giovanni Boccaccio (1313-1375).

Durante as jornadas, os personagens compartilham diversos contos, incluindo o romance entre Talia e um rei, não mencionado pelo nome, alusivo à história da *Bela Adormecida*. No momento do nascimento de Talia, seu pai, um senhor de terras, convocou os sábios para prever seu destino e descobriu que, quando adulta, ela espetaria o dedo em uma roca de fiar e cairia no sono profundo. Apesar dos esforços de seu pai para evitar a maldição, a jovem, movida pela curiosidade, acaba encontrando uma roca de fiar e, acidentalmente, espeta o dedo, mergulhando em um sono profundo. Intimamente entristecido pela situação, o pai a leva para um castelo isolado na floresta e a abandona, buscando esquecer a tragédia que se abateu sobre sua família. Com o passar do tempo, um rei encontra a localização da dama e, incapaz de acordá-la, decide deitar-se com ela. Mais tarde, a Talia desperta, confusa e desorientada, mas o herói retorna ao seu castelo e explica quem ele é e como as coisas aconteceram. Surge uma grande amizade entre eles e o rei passa alguns dias com Talia, despedindo-se com a promessa de retornar e levá-la consigo.

Lo cunto é, de fato, o exemplo italiano mais significativo da técnica barroca de mesclar tradições canônicas e não canônicas em uma síntese original que ironicamente subverte as expectativas literárias e ideológicas de seus leitores. É a reelaboração de Basile do que deve ser considerado um novo gênero também serve para oferecer um retrato complexo dos contextos sócio-históricos e culturais em que foi criado (CANEPA, 1994, p. 12).¹²

Nesse sentido, a obra estabelece uma conexão direta com o contexto social vivenciado na Europa, em particular na Itália. Além disso, ela ainda se revela enquanto uma fonte histórico-linguística valiosa para a análise do napolitano do século XVII.¹³

Em relação à personagem Morgana, a *fada*,¹⁴ analisamos sua presença na obra *Le Morte d'Arthur*,¹⁵ escrita pelo autor inglês Sir Thomas Malory (1405-1471), concluída por volta de 1470.¹⁶ A narrativa foi originalmente desenvolvida em inglês médio, compilando e reinterpretando várias lendas e histórias europeias relacionadas ao rei Arthur e seus

¹² “Lo cunto is, indeed, the most significant Italian example of the Baroque technique of conflating canonical and noncanonical traditions into an original synthesis that ironically subverts the literary — and ideological — expectations of its readers. And Basile’s re-elaboration of what must be considered a new genre also serves to offer a complex portrait of the sociohistorical and cultural contexts in which it was created”.

¹³ Em relação à importância linguística de Lo Cunto, cf. STROMBOLI, 2013.

¹⁴ Este epíteto é utilizado durante a narrativa, por todos os personagens, incluindo a própria Morgana, “Sou a Rainha Morgana, a Fada, soberana da terra de Gore” (MALORY, 2022, p. 210).

¹⁵ Neste trabalho utilizaremos a edição *A Morte de Arthur*, publicada pela Nova Fronteira em 2022, com a tradução de Maria Helena Rouanet e prefácio de William Caxton, primeiro editor da obra.

¹⁶ Thomas Malory (1405-1471) foi preso em diferentes momentos de sua vida. Ele passou vários períodos na prisão — após ser acusado por tentativa de assassinato do duque de Buckingham e por atacar e agredir sexualmente uma mulher, ambos os casos em 1450 — onde, durante seu tempo de encarceramento, escreveu *Le Morte d'Arthur*. Em relação à sua vida pessoal, cf. FIELD, 1999.

cavaleiros, estabelecendo-se como uma das principais fontes da *Matéria da Bretanha*. Nesse sentido, é importante destacar, em concordância com Carolyn Larrington (2006), que os textos arturianos são frequentemente compostos por obras individuais, textos que compilam e incorporam outros escritos, ou uma combinação de ambos os formatos. Além disso, os enredos, as ações dos personagens e seus destinos são, de certa forma, limitados pelas tradições. No entanto, segundo Heinrich Sommer (2002), Malory foi além do que muitos compiladores franceses, que se limitaram a recontar o que tiveram contato em sua própria língua. Em contrapartida, o autor combinou romances ingleses e estrangeiros em sua obra:

Sir Walter Scott diz que “*Le Morte Darthur*” é incontestavelmente o melhor romance em prosa que a língua inglesa pode se orgulhar; posso acrescentar, também, que é um dos mais importantes e interessantes, considerando a grande influência que exerceu não apenas na formação do estilo em prosa em inglês, mas também no conteúdo da literatura inglesa (SOMMER, 2002, p. 269).¹⁷

No que tange sua divulgação, a primeira edição impressa do livro foi publicada em 1485, por William Caxton (1422-1491), um impressor e editor inglês, reconhecido por introduzir a impressão de livros na Inglaterra. Nesse momento, a materialidade da obra foi composta por características típicas das primeiras publicações em prensa, como a utilização da técnica de impressão tipográfica e as ilustrações gravadas em madeira. Para Judy Ford (2020), Caxton se dedicou à impressão e divulgação das mais diversas obras — religiosas, literárias e históricas. Contudo, ele se destacou, especialmente, por suas narrativas arturianas, que eram reverenciadas pelas elites intelectuais inglesas devido à representação de uma antiga e honrosa identidade nacional.

Sendo assim, a obra possui uma narrativa abrangente e envolvente, explorando os diversos eventos e episódios da vida do rei Arthur. Esses eventos incluem sua ascensão ao trono, a busca pelo Santo Graal, batalhas e aventuras ao lado de seus corajosos cavaleiros, como Sir Lancelot, Sir Gawain e Sir Galahad, e os desafios de um governante. Portanto, *Le Morte d'Arthur* destaca-se por sua influência duradoura na literatura e cultura inglesa, estabelecendo o mito do rei Arthur como uma figura central para a literatura britânica, definindo regras comportamentais, e inspirando outros autores ao longo dos séculos:

¹⁷ “Sir Walter Scott says of ‘*Le Morte Darthur*,’ that ‘it is indisputably the best prose romance the English language can boast of; I may add, also, that it is one of the most important and interesting, considering the great influence it has exercised not only on the formation of English prose style, but also on the subject-matter of English literature’”.

Le Morte Darthur oferece perspectivas valiosas sobre a forma como as comunidades do final do século XV eram imaginadas [...] Malory discute o que significa ser inglês e celebra as façanhas dos “nossos” cavaleiros. William Caxton também parece ver a cavalaria como um conjunto de valores que podem ajudar a definir o caráter inglês e criar comunidade. Em seu prólogo para Malory, ele argumenta que Arthur é um herói nacional e deveria ser mais honrado em seu próprio país (HODGES, 2005, p. 7).¹⁸

Nesse contexto, Morgana, a meia-irmã de Arthur, emerge como a antagonista central, sendo uma feiticeira poderosa com habilidades mágicas e conhecimentos ocultos surge como a antagonista da trama, desempenhando um papel crucial no desenvolvimento dos conflitos e das tensões ao longo da história. A personagem personifica a ambiguidade, uma vez que suas ações e motivações, geralmente, refletem a dualidade entre o bem e o mal.¹⁹ Além disso, ela desempenha um papel significativo na representação da feminilidade e do poder feminino na obra, desafiando as normas sociais da época. Sua capacidade de manipular e influenciar os eventos ao seu redor a posiciona como uma figura feminina forte e independente, que exerce controle sobre seu próprio destino. Consequentemente, de acordo com Jane Gilbert (2009), o antigo universo arturiano projetou seus próprios problemas internos, materializando-os, através de Morgana, *a fada*.

¹⁸ “*Le Morte Darthur offers valuable perspectives on the way in which late-fifteenth-century communities were imagined [...] Malory discusses what it means to be English and celebrates the deeds of “our” knights. William Caxton too seems to see chivalry as a set of values that can help define Englishness and create community. In his prologue to Malory, he argues that Arthur is a national hero and ought to be more honored in his own country*”.

¹⁹ Segundo Jill Hebert (2013), essa dualidade presente na personagem tem suas raízes nas tradições celtas e romanas, que exploravam a complexidade e a versatilidade das figuras folclóricas. Nesse sentido, o autor sugere uma ligação com Morrigan, uma deusa que possuía a habilidade de se transformar em um pássaro negro, assim como com a figura da senhora repugnante que podia modificar sua aparência.

CAPÍTULO II – CÂNONE, CIRCULAÇÃO, PÚBLICO: QUESTÕES DAS LITERATURAS MEDIEVAL E MODERNA A PARTIR DA HISTÓRIA CULTURAL

A partir de 1950, no contexto da classe operária inglesa pós-guerra, surgem novas indagações e preocupações no âmbito das ciências humanas, que buscavam romper com noções estruturalistas e deterministas, analisando as relações sociais a partir dos estudos culturais.²⁰ Nesse sentido, esse campo de estudo estruturou suas bases enquanto um método interdisciplinar e, subvertendo os ideais tradicionais, se debruçou sobre a complexidade da vida cotidiana, considerando sua subjetividade, relacionando as noções sociais, econômicas e culturais. Em relação às suas possíveis aplicações na ciência histórica, segundo Roger Chartier (1990), é possível pensar em uma História cultural capaz de compreender as representações do mundo social, traduzindo suas posições e interesses, descrevendo a sociedade como pensam que ela é ou como gostariam que fosse. Desse modo, um importante meio de renovação para historiografia francesa foi estipulado pelos Annales:

A medida que a quarta geração dos historiadores dos Annales passou a preocupar-se cada vez mais com aquilo que, muito enigmaticamente, os franceses chamam *mentalités*, a história econômica e social sofreu um recuo em termos de sua importância. Esse interesse aprofundado pelas *mentalités* (mesmo entre os membros da geração mais velha dos historiadores dos Annales) levou também a novos desafios e paradigmas dos Annales (HUNT, 1992, p. 9).

Portanto, os estudos culturais argumentavam que o saber histórico deveria ser constituído por todas as atividades humanas e, segundo Burke (1991), não existiria uma História especificamente social ou econômica, o que existe é a História em sua unidade. Desse modo, foram considerados novos métodos e práticas para a produção historiográfica, incorporando, inclusive, a linguística, semântica e literatura. Isso porque os textos literários passam a ser considerados enquanto mecanismos capazes de suscitar aspectos mais amplos, evidenciando paralelos entre a produção escrita e questões de identidade, gênero, classe e raça.

Nesse contexto, para além da História, a crítica literária e os estudos linguísticos também sofreram uma reestruturação a partir das concepções culturais, uma vez que “até então, essas correlações não eram consideradas pelas histórias literárias nacionais, pela crítica literária e pela teoria da literatura” (SOUZA, 2014, p. 34). Ou seja, tradicionalmente, as temáticas dominantes se concentravam na estrutura das obras e seus estilos, analisados a

²⁰ Em relação ao percurso histórico dos estudos culturais, cf. ESCOSTEGUY, 2008

partir de abordagens formalistas e estruturalistas. Em contrapartida, é a partir dos estudos culturais que o contexto social, econômico e político das produções também passa a ser questionado pelos estudiosos, abrindo espaço para os impactos sociais das obras e formulando novos debates sobre a constituição dos cânones e de suas tradições literárias.

Em relação a isso, as tradições literárias são características e peculiaridades capazes de identificar uma obra, movimento literário ou, até mesmo, um grupo de autores, ao relacioná-los a ideias e valores similares, cultivados em determinada sociedade e espaço-tempo específico.²¹ É fundamental perceber que as tradições literárias podem alterar e determinar o modo de percepção, escrita, leitura ou interpretação de uma produção literária. Ademais, de acordo com Harold Bloom (1994), essas noções são fundamentais para a identificação dos cânones literários, ou seja, personagens e obras consideradas clássicas, importantes referências, elegidas por sua originalidade e singularidade:

Eu queria que houvesse espaço aqui para mais poetas modernos, além de Neruda e Pessoa, mas nenhum poeta do nosso século se igualou a *In Search of Lost Time*, *Ulysses*, ou *Finnegans Wake*, the essays of Freud, or the parables and tales of Kafka [...] tentei confrontar a grandeza diretamente: perguntando o que torna um autor e as obras canônicas. A resposta, na maioria das vezes, acabou por ser a estranheza, um modo de originalidade que não pode ser assimilado ou que nos assimila tanto que deixamos de vê-lo como estranho (BLOOM, 1994, p. 3).²²

Contudo, a escolha dos cânones não é realizada aleatoriamente. A seleção dessas obras é efetuada através de fatores variados, geralmente em um momento posterior ao de sua publicação. Nesse sentido, o caráter universal dos textos se consagra enquanto elemento essencial para sua possível canonização, uma vez que a narrativa deve ser construída a partir de temáticas comuns e recorrentes a qualquer espaço geográfico ou cultural; tornando-se atemporal. No entanto, as tradições literárias – e, por consequência, seus cânones – também são produtos de disputas sociais e culturais, limitantes e excludentes, estabelecidos “segundo as normas estéticas dominantes da época” (CARPEAUX, 2011, p. 1700). De acordo com Roger Chartier (1999), a fonte, seja literária ou documental, deve ser percebida como um texto construído através de categorias e esquemas próprios a sua época de produção. Em consequência, as obras são construídas através de um ideal de realidade, capaz de refletir em sua narrativa símbolos e acontecimentos alusivos ao seu tempo. Além disso, é importante

²¹ As tradições literárias não são fenômenos solitários, por isso, uma sociedade pode dispor de tradições literárias variadas.

²² “*I wish that there were space for more modern poets here than just Neruda and Pessoa, but no poet of our century has matched In Search of Lost Time, Ulysses, or Finnegans Wake, the essays of Freud, or the parables and tales of Kafka [...] I have tried to confront greatness directly: to ask what makes the author and the works canonical. The answer, more often than not, has turned out to be strangeness, a mode of originality that either cannot be assimilated, or that so assimilates us that we cease to see it as strange*”.

considerar que a própria formulação e consolidação das tradições literárias, com seus cânones, são passíveis de análise, pois são capazes de revelar minúcias das relações sociais, culturais e econômicas entre determinados grupos. Por isso, devemos investigar os contextos, inspirações, a correlação entre autor e narrativa, e as mais diversas questões que permeiam a sua estruturação.

A literatura medieval,²³ produzida no ocidente, é comumente reduzida à literatura cristã e aos valores morais e éticos impelidos às obras, que objetivavam manter a comunicação entre o clero e os fiéis. De certo modo, não é possível destituir a Igreja da sua influência nos diversos segmentos socioculturais durante a Idade Média, uma vez que essa instituição era responsável, inclusive, pela regulação e publicação de certos escritos, pois, nesse período, “a cultura intelectual se torna propriedade da igreja” (LE GOFF, 1980, p. 210). Portanto, no Medievo, o clero consolidou uma tradição literária pautada nas noções duais, entre bem e mal, estruturadas pela doutrina cristã.²⁴ Nesse sentido, essas publicações visavam consolidar o poder da igreja através do controle social, principalmente, a partir de aspectos, como, gênero, sexualidade e corpo. No entanto, a literatura na Idade Média foi composta por diferentes valores, estruturas narrativas e tradições, para além da eclesiástica.²⁵

Contudo, a Idade Média – e, por consequência, seus aspectos culturais – sofreram críticas severas de autores modernos, principalmente a partir do século XVI, com influência do movimento renascentista e das reformas protestantes, que propuseram uma tentativa de ruptura com os antigos costumes.²⁶ Para Jean Delumeau (1994), o Renascimento buscou conceder ao homem ocidental o domínio sobre o mundo, aperfeiçoando os mecanismos culturais e aplicando progressos técnicos, ao passo que libertava o indivíduo do anonimato medieval. Em contrapartida, o autor também aponta que, apesar da tentativa de afastamento, nos diversos âmbitos socioculturais “não se observa um corte radical entre o período medieval e o período que se lhe seguiu” (DELUMEAU, 1994, p. 256). Nesse sentido, Peter

²³ Apesar de estarmos nos referindo a esse conjunto de obras, veiculadas na Idade Média, como “literatura medieval”, é necessário pontuar que essa é uma designação atual, pois os medievais desconheciam esse significado. “Em latim, *litteratura* tem o mesmo sentido que *grammatica* e designa, como esta palavra, ou a gramática propriamente dita, ou a leitura comentada dos autores e o conhecimento que proporciona, mas não as obras em si” (ZINK, 2017, p. 79).

²⁴ A repulsa pelo gênero feminino, por exemplo, foi moldada a partir dessas noções, visto que os “símbolos culturalmente disponíveis que evocam representações múltiplas (frequentemente contraditórias) - Eva e Maria, como símbolo da mulher, por exemplo, na tradição cristã do Ocidente, mas também mitos da luz e da escuridão, da purificação e da poluição, da inocência e da corrupção” (SCOTT, 2016, p. 28-29).

²⁵ Dentre estes, podemos mencionar a poesia lírica, os diários de viagem, as canções de gesta e o romance cortês.

²⁶ O menosprezo e estereótipos negativos ao que é medieval não se resume a cultura, afinal as próprias definições de “Idade Média” ou “Idade das Trevas” sugerem certo repúdio ao período, um espaço que difere da modernidade (AMALVI, 2002).

Burke (2008) argumenta que o esforço dos historiadores em consagrar a Idade Moderna enquanto a “nova era”, ou seja, um período superior à Idade Média, é baseado em mitos, porque foram desenvolvidas comparações fantasiosas, para omitir as inovações produzidas pelos medievais. Portanto, a dificuldade em dissociar esses dois momentos históricos é válida, considerando que, na verdade, não houve uma brusca ruptura entre eles, mas um relacionamento de influências e circularidades.²⁷ Essas concepções estereotipadas, concebendo a Idade Média enquanto uma época destituída de avanços, estiveram tão enraizadas no imaginário moderno que, conforme Otto Carpeaux (2011), esses conceitos convencionais, criados acerca do medieval, representam um círculo tão hermeticamente fechado que associar o período ao internacionalismo, uma de suas principais características e qualidades, nos parece estranho.²⁸

A despeito disso, a Idade Média foi marcada pela circulação de pessoas e mercadorias, através de rotas que interligavam os principais portos comerciais terrestres e marítimos da Afro-Eurásia. Nesse contexto, os viajantes e mercadores, além do intercâmbio de produtos, como, ervas, vasos e tecidos, também praticavam trocas culturais. Segundo Aline Silveira (2019), as longas redes de rotas comerciais, que se estendiam desde a China até a Península Ibérica, foram responsáveis pelos entrelaçamentos culturais e sociais de povos diversos, permitindo a passagem de ideais religiosos e artísticos, noções de poder e opressão, mas, também, de conhecimento. É importante considerar que esses processos culturais estiveram imersos na oralidade, a partir de relações sociais construídas através da fala, e, para a literatura, o oral se revela como um mecanismo essencial para a difusão e transmissão de lendas, contos e histórias tradicionais entre o Medievo e a Modernidade:

Os medievalistas dos anos 1960 e 1970 gostavam de polemizar sobre isto para saber se, e em que medida, a poesia medieval tinha sido objeto das tradições orais. Era um ponto válido de informação, mas que em nada alcançava o essencial, isto é, o efeito exercido pela oralidade sobre o próprio sentido e o alcance social dos textos que nos são transmitidos pelos manuscritos. Era preciso então se concentrar na natureza, no sentido próprio e nos efeitos da voz humana, independentemente dos condicionamentos culturais particulares... para voltar em seguida a eles e

²⁷ Em relação a isso, para Roger Chartier (1988), a circularidade refere-se ao movimento contínuo e interativo entre a produção, a circulação e a recepção das obras culturais, em que cada uma dessas etapas influencia e molda as outras. Ademais Robert Darnton (2011), salienta a importância de compreender o contexto material em que as obras são produzidas, distribuídas e lidas, considerando os fatores como censura, controle governamental, práticas editoriais e tecnologias de impressão. Segundo o autor, a circularidade cultural envolve não apenas os agentes individuais, mas também as estruturas sociais, políticas e econômicas que influenciam a circulação das obras.

²⁸ Apesar das dificuldades em conceituar a noção de “imaginário”, concordamos com José D’ Assunção Barros, o entendendo como “um sistema ou universo complexo e interativo que abrange a produção e circulação de imagens visuais, mentais e verbais, incorporando sistemas simbólicos diversificados e atuando na construção de representações diversas” (2007, p. 27).

re-historicizar, reespacializar, se assim posso dizer, as modalidades diversas de sua manifestação (ZUMTHOR, 2007, p. 12).

Embora existam tentativas historiográficas, que pretendem elevar a importância dos manuscritos na cultura literária medieval, não há, de fato, uma predileção entre o escrito e o falado, pois os diferentes métodos de comunicação se relacionaram durante esse período, embora possuíssem particularidades e significâncias distintas. A capacidade de escrever ou ler estava diretamente relacionada a questões sociais e econômicas, responsáveis por determinar os indivíduos qualificados para aprendizagem dessa habilidade, em sua maioria, membros masculinos do clero e nobreza. Nesse sentido, a escrita era um processo complicado e, de acordo com Segismundo Spina (1997), até mesmo a produção técnica da escrita era acompanhada por desafios, como a raridade do papel, o que limitou a formação de movimentos literários, explicando a popularização da literatura oral. Ademais, Paul Zumthor (1993), aponta que a voz, é detentora de poder, pois o prestígio da tradição, cuja principal característica é a ação da voz, contribui para sua valorização. Sendo assim, o intérprete de uma obra, ao cantá-la ou recitá-la, recebe a autoridade conferida pela voz. Sendo assim, a oralidade permitiu a preservação dos costumes culturais medievais no imaginário europeu ao longo dos séculos, uma vez que as histórias e os folclores eram recitados e repassados, tradicionalmente, por gerações, sofrendo adaptações e reinterpretações em seus enredos.

Assim, devemos mencionar que, com o intuito de facilitar a transmissão e difusão das obras, a sociedade medieval se utilizou de um mecanismo importante: a oralidade. Existiam, inclusive, métodos de memorização para essas narrativas, já que os textos possuíam “sua estrutura pautada na oralidade e sendo assim, eles deveriam ser de fácil entendimento e as características dos personagens deveriam ser sucintas, mas também de fácil discernimento para os ouvintes” (ARIAS, 2012, p. 37). A literatura oral era propagada nas reuniões familiares, realizadas em ambiente doméstico, pois, segundo Paul Zumthor (1993), para a população iletrada, a letra traçada se apresentava enquanto uma coisa irrefutável, quase imaterial. Por outro lado, a existência de uma tradição oral não significa a negação da escrita, mas a coexistência de ambas, em uma simbiose intitulada “oralidade mista”, que deixou legados célebres, como Dante Alighieri (1265-1321) e Geoffrey Chaucer (1340-1400):

Não há dúvida, entretanto, de que a quase totalidade da poesia medieval realça outros dois tipos de oralidade cujo traço comum é coexistirem com a escritura no seio de um grupo social. Denominei-os respectivamente oralidade mista, quando a influência do escrito permanece externa, parcial e atrasada; e oralidade segunda, quando se recompõe com base na escritura num meio onde esta tende a esgotar os valores da voz no uso e no imaginário (ZUMTHOR, 1993, p. 18).

Dentre as expressões literárias cultivadas na Idade Média, os contos de fadas constituem-se, oralmente, enquanto um importante recurso de entretenimento, cuja narrativa abordava traços coletivos, compartilhados em sociedade. Em concordância, Karin Volobuef (1993) pontua que os conflitos apresentados nas narrativas são representativos e correspondentes a situações comuns à humanidade, desde sentimentos simplórios (amor, ódio, tristeza) até situações diversas (fome, pobreza, abandono, traição). Ou seja, os contos de fadas podem ser percebidos enquanto uma expressão da realidade, onde o criador utiliza do maravilhoso para retomar assuntos do “mundo real”. Em relação a isso, segundo Robert Darnton (2011), essa tradição surge, principalmente, entre as camadas mais abastadas. Nesse sentido, os camponeses adaptavam os relatos ao seu meio, por isso, os contos poderiam conter denúncias às injustiças sociais, evidenciando as desigualdades e o regime opressivo.

Os contos de fadas possuíam uma característica marcante, que permaneceu em sua constituição nos períodos iniciais do mundo moderno; a crueldade. Essa prática estava relacionada às dinâmicas sociais desenvolvidas no medievo, visto que, como aponta Chris Wickham (2019), a violência estava implícita nessa sociedade, pois existem diversas fontes, em sua maioria, escritas por clérigos, responsáveis por narrar os castigos aplicados nos servos desobedientes pelos seus senhores, desde a expropriação de bens, até espancamentos, amputação de membros e tortura. Portanto, inicialmente, não havia o interesse dos escritores em mascarar a brutalidade presente nas histórias, era comum encontrar contos onde “uma mãe faz do filho picadinho e o cozinha, preparando uma caçarola à lionesa, que sua filha serve ao pai. E por aí vai, do estupro e da sodomia ao incesto e ao canibalismo” (DARNTON, 2011, p. 29).

Todavia, embora não seja possível datar o início da produção dos contos, podemos argumentar que, através da oralidade mista, os contos sobreviveram até a Modernidade, onde foram coletados e reescritos pelos contistas modernos, adequando-os às convenções sociais da época. “Ao lado, dentro e sob os grandes movimentos do início do período moderno – humanismo, o renascimento, a reforma, a contra-reforma – a influência da literatura medieval latina persistiu” (CURTIUS, 2013, p. 27).²⁹ Ao se voltar para os estudos literários, é comum encontrar variações de uma mesma história, que revelam similaridades entre escritos modernos e contos medievais. Segundo Alicia Montoya (2013), esse gênero na Modernidade, a partir do século XVI, baseou seus temas e narrativas em elementos da tradição medieval. A

²⁹ “Beside, within, and beneath the great movements of the dawning Modern Period-Humanism, the Renaissance, the Reformation, the Counter-Reformation-the influence of medieval Latin literature persists”.

autora relembra vários exemplos, como o conto “A ilha da Felicidade”, escrito por Marie-Catherine d’Aulnoy (1652-1705), baseado no conto medieval irlandês de Oisín, e os escritos de Marie-Jeanne L’Héritier (1664-1734), que junto ao seu tio, Charles Perrault (1628-1703), teorizou sobre os contos de fadas, indicando sua formulação no período medieval:

A grande maioria das pessoas na Idade Média, até o início do século XIX, eram analfabetas, e assim todos participaram de uma forma ou de outra (como contador ou ouvinte) nas tradições orais. Todos foram expostos a algum tipo de contação de histórias, e ninguém pode reivindicar “autoria verdadeira”, apesar de muitas reivindicações feitas em nome do “folk”, as pessoas comuns, ou campesinato, que os Grimms e muitos outros folcloristas romantizaram e idealizaram no século XIX (ZIPES, p. 54, 2006).³⁰

Além disso, é importante considerar que a Modernidade trouxe novas transformações no ramo literário, sobretudo após o surgimento da imprensa. A partir do século XVI, os contos, na Europa, passaram a agradar cada vez mais as elites, que se divertiam com as narrativas. Por esse motivo, o gênero precisou sofrer adaptações em suas estruturas, o fator escrito ganha notoriedade e, a oralidade, antes essencial para a manutenção dos contos de fadas, é deixada de lado. Segundo Jack Zipes (2006), as obras publicadas por autores como Straparola (1485-1558), Basile (1583-1632) e os irmãos Grimm (século XIX), estruturaram novos parâmetros em relação aos contos de fadas, definindo características próprias do gênero literário, como os personagens de contos de fadas, motivos, metáforas e tramas. Para o autor, a canonização dos contos de fadas seria impossível sem a tecnologia da imprensa, a difusão das obras impressas e a aprovação da aristocracia.

Em paralelo, a literatura fantástica também adotou um novo público-alvo, as crianças. Até então, não havia uma diferenciação entre as fases de crescimento, que isolasse a infância, como um processo único de aprendizado e desenvolvimento. Nesse contexto, segundo Colin Heywood (2017), as perspectivas sobre o conceito de infância foram alteradas repetidamente ao longo dos séculos, porém, na Idade Média, o período da infância era utilizado para introduzir as crianças ao treinamento; elas aprendiam observando o cotidiano e as relações sociais. Ou seja, não havia distinções entre espaços e discussões que as crianças poderiam frequentar ou participar, desde cedo, esse grupo era submetido aos trabalhos e

³⁰ “The great majority of people in the Middle Ages up through the beginning of the nineteenth century were nonliterate, and thus everyone participated in one way or the other (as teller or listener) in oral traditions. Everyone was exposed to some kind of storytelling, and nobody can claim “true authorship,” despite many claims made in the name of the mythological “folk,” the common people, or peasantry, which the Grimms and many other folklorists romanticized and idealized in the nineteenth century”.

responsabilidades desenvolvidas pela família, uma vez que a duração da infância se baseava nos primeiros estágios da vida, quando o bebê ainda dependia de cuidados alheios. Além disso, como a sobrevivência desses sujeitos dependia de fatores diversos, os membros da unidade familiar não fortaleciam vínculos, se a criança morresse “como muitas vezes acontecia, alguns podiam ficar desolados, mas a regra geral era não fazer muito caso, pois uma outra criança logo a substituiria. A criança não chegava a sair de uma espécie de anonimato” (ARIÈS, 1981, p. 10).

Contudo, a partir do século XVII, a concepção da infância torna-se alvo de embates e, nesse movimento, os processos e etapas infantis passam a ser reconhecidas enquanto um momento fundamental para o desenvolvimento humano. Por isso, exigia preocupações específicas, além de uma educação voltada para o progresso intelectual e moral desse grupo. Nesse sentido, as narrativas literárias também experimentaram um processo de adequação aos novos parâmetros sociais, reformulando as suas estruturas. Ao mesmo tempo, ainda há uma preocupação dos escritores em relação aos contos de fadas, que precisariam se moldar para receber um público mais jovem:

O gênero, que se originou dentro de uma tradição oral de contação de histórias, foi criado e cultivado por adultos, e enquanto o conto de fadas se tornava um gênero literário aceitável, primeiro entre os adultos, foi então disseminado na forma impressa no século XVIII para as crianças. Quase todos os críticos que estudaram o surgimento da literatura dos contos de fadas na Europa, concordam que os escritores se apropriaram propositalmente do conto popular oral e o converteram em um tipo de discurso literário sobre costumes, valores e maneiras, de modo que crianças e adultos se civilizaram conforme o código social da época (ZIPES, 2012, p. 3).³¹

A violência e brutalidade presente nos enredos, difundida entre a transição do medieval para o moderno, cedem espaço para as lições de moral e os finais felizes. Além disso, através das suas narrativas repletas de aventuras, desafios e obstáculos, os contos de fadas assumem, ainda, a função pedagógica de guiar a criança ao longo do seu desenvolvimento emocional e social, ensinando o público infantil a lidar com situações complexas. Esse fator moralizante está diretamente relacionado às estruturas difundidas no espaço-tempo de suas produções, mantendo relações com discursos hegemônicos, pois, em concordância com Lewis Seifert (1996), no instante que as crianças são cativadas pelas

³¹ “The genre originated within an oral storytelling tradition and was created and cultivated by adults, and as the fairy tale became an acceptable literary genre first among adults, it was then disseminated in print in the eighteenth century to children. Almost all critics who have studied the emergence of the literary fairy tale in Europe agree that educated writers purposely appropriated the oral folktale and converted it into a type of literary discourse about mores, values, and manners so that children and adults would become civilized according to the social code of that time”.

narrativas, elas são introduzidas às normas ideológicas de determinada sociedade, o que evidencia a eficácia moral dos textos.

Portanto, devemos pontuar que mesmo os símbolos clássicos, retratados nas narrativas, por exemplo, castelos, princesas, cavaleiros e bruxas, também são referências ao passado medieval. Esses símbolos foram reutilizados na Modernidade para reafirmar determinados padrões, incluindo o de gênero. Nesse contexto, a princesa, é um sujeito passivo, que aguarda no castelo, a salvação do cavaleiro e, simultaneamente, a figura negativa, é representada através da bruxa, “seja ela uma rainha de coração negro, uma feiticeira malvada ou uma madrasta vingativa, ela é facilmente identificada pela ameaça letal que ela representa para o herói ou heroína” (CASHDAN, 1999, p. 28).³² As configurações dos personagens não são construídas ao acaso, em concordância com Jack Zipes (2006), devemos lembrar que a instituição dos contos de fadas como literatura infantil originou-se no absolutismo francês, quando o país estava estabelecendo os padrões de civilidade para o restante da Europa. Por isso, era vital que os contos refletissem, através de simbolismos, valores específicos e noções de gênero.

³² “*Whether she’s a blackhearted queen, an evil sorceress, or a vindictive stepmother, she is easily identified by the lethal threat she poses to the hero or heroine*”.

CAPÍTULO III – A HISTÓRIA DAS MULHERES NA LITERATURA MEDIEVAL E MODERNA

As discussões sociais acerca de gênero, raça e classe estão presentes, mesmo inconscientemente, nas mais variadas obras literárias, em temporalidades e espaços distintos. Isso porque a literatura reflete as experiências e observações do real, transportando para a escrita as características de uma sociedade. Desse modo, conforme Márcia Medeiros (2008), durante os últimos estágios da Idade Média e os primeiros momentos da Idade Moderna, grande parte dos escritos estavam destinados a indivíduos com um determinado *status* social e, de fato, esse *status* não estava apenas relacionado ao poder econômico dos sujeitos, mas também ao seu gênero e, conseqüentemente, ao comportamento permitido nos âmbitos públicos e privados. Nesse sentido, no que concerne à História da literatura, a presença do feminino, no processo de produção literária e nos enredos, foi marcada por repressões, invisibilidades e ausências, visto que mulheres possuíam uma atuação limitada;³³ elas deveriam ser recatadas e silenciosas, suas capacidades de escrita ou fala eram contidas e a expressão feminina só deveria ser aceita nos espaços familiares e íntimos:

É uma escrita privada, e mesmo íntima, ligada à família, praticada à noite, no silêncio do quarto, para responder às cartas recebidas, manter um diário e, mais excepcionalmente, contar sua vida. Correspondência, diário íntimo, autobiografia não são gêneros especificamente femininos, mas se tornam mais adequados às mulheres justamente por seu caráter privado. De maneira desigual (PERROT, 2008, p. 28).

Assim, observa-se que o domínio masculino prevaleceu no campo literário, desde a escrita até a veiculação dos textos, favorecendo suas visões e perspectivas. Somado a isso, é importante perceber que, segundo Constância Duarte (1998), antes que as discussões propostas pelos estudos culturais, feministas e pós-coloniais fossem aceitas pela comunidade acadêmica, as obras escritas por mulheres, minorias étnicas e sexuais não eram reconhecidas como fontes legítimas de estudo.³⁴ Com isso, até o século XX, as representações femininas na

³³ Devemos ressaltar, para além do gênero, as posições socioeconômicas dos sujeitos, pois, como aponta Christine Dabat (2002), enquanto é possível resgatar as atividades das mulheres medievais em posições de poder, como das nobres e cidadinas, as experiências das mulheres camponesas continuam negligenciadas e pouco exploradas.

³⁴ Apesar de haver autoras importantes nesse período, elas eram uma exceção, pois suas obras precisavam seguir determinados padrões de escrita, incluindo os termos utilizados e as temáticas abordadas. Além disso, muitas mulheres adotaram pseudônimos masculinos para terem o direito de publicar suas obras; como as principais escritoras inglesas, Charlotte (1816-1855), Emily (1818-1848) e Anne Brontë (1820-1849), Currer, Ellis e Acton Bell, respectivamente.

literatura estavam, majoritariamente, a cargo dos homens.³⁵ Nesse contexto, de acordo com Lúcia Zolin (2019b), a representação das mulheres na literatura foi consolidada a partir dos textos canônicos, e seus estereótipos culturais, que reduziram a figura feminina a comportamentos repetitivos, com conotações duais, positivas ou negativas, onde a personalidade da fêmea indefesa e sentimental, capaz de se sacrificar por sua família, é desejável e encorajada:

Historicamente, o cânone literário, tido como um perene e exemplar conjunto de obras-primas representativas de determinada cultura local, sempre foi constituído pelo homem ocidental, branco, de classe média/alta; portanto, regulado por uma ideologia que exclui os escritos das mulheres, das não-brancas, das chamadas minorias sexuais, dos segmentos sociais menos favorecidos etc. Para a mulher inserir-se nesse universo, foram precisos uma ruptura e o anúncio de uma alteridade em relação a essa visão de mundo centrada no logocentrismo e no falocentrismo (ZOLIN, 2019, p. 227).

A teoria literária reconhece esses traços e padrões pré-estabelecidos como arquétipos literários.³⁶ Sendo assim, a formulação dos arquétipos possui uma relação direta com os canonização das obras, pois devido a sua importância, essas narrativas são responsáveis por influenciar e moldar a constituição dos símbolos e imagens no âmbito literário, determinando, inclusive, como essas características são interpretadas e exploradas. As configurações assumem variadas roupagens e significados, em concordância com sua historicidade e, conseqüentemente, com as ideologias propostas pelas classes dominantes. Porém, devemos considerar que, apesar de suas remodelações, os cânones possuem o poder de ultrapassar as barreiras temporais e culturais.³⁷

Segundo Carl Jung (2000), os arquétipos são expressões de padrões universais, representando imagens, símbolos e códigos, intuitivamente reconhecidos e compreendidos. Eles são enraizados no inconsciente coletivo e estão em consonância com as convenções

³⁵ Nesse sentido, entendemos também que, até mesmo os cânones da escrita feminina, possui marcas da hegemonia masculina. Na era vitoriana (1837-1901), por exemplo, as narrativas referenciavam os valores difundidos na época, ressaltando as noções de moralidade, virtude e modéstia, principalmente ao gênero feminino. Em obras escritas por mulheres, o reflexo social estava presente e o protagonismo feminino seguia, geralmente, os paradigmas pré-estabelecidos e, apesar de fortes e inconformadas, as personagens estavam destinadas ao espaço doméstico, uma vez que as tramas giravam em torno de suas vidas como esposas, mães ou tutoras; esses padrões são perceptíveis em *Jane Eyre* (1847), *O Morro dos Ventos Uivantes* (1847) e *Middlemarch* (1869).

³⁶ No presente trabalho, por questões estilísticas, também utilizaremos “configurações” e “características” para se referir aos arquétipos. Além disso, também “podemos chamar de “motivos”, “imagens primordiais”, “tipos” (JUNG, 2000, p.155)

³⁷ A figura do herói, por exemplo, amplamente difundida em obras literárias e filmicas desde a Idade Média até a Contemporaneidade, possui reminiscências e configurações relacionadas ao personagem Ulisses, proposto por Homero (928-898) na obra *Odisseia* (VIII a.C.). Ademais, podemos mencionar, ainda, a temática do amor melancólico e impossível, consolidada por William Shakespeare (1564-1616), através da tragédia *Romeu e Julieta* (1597).

sociais e culturais de determinada época; essas configurações conseguem refletir, ainda, valores e expectativas dos grupos dominantes. Além disso, também representam sentimentos, impulsos e motivações que impactam significativamente a formação humana, ao buscarem direcionar e ajustar os nossos padrões de pensamento e comportamento. Em relação a isso, o autor pontua que essas características, quando dispostas em ferramentas de difusão, como os mitos e lendas, conseguem disseminar os arquétipos como ensinamentos:

Na realidade, eles não são mais conteúdos do inconsciente, pois já se transformaram em fórmulas conscientes, transmitidas segundo a tradição, geralmente sob forma de ensinamentos esotéricos. Estes são uma expressão típica para a transmissão de conteúdos coletivos, originariamente provindos do inconsciente. Outra forma bem conhecida de expressão dos arquétipos é encontrada no mito e no conto de fada. Aqui também, no entanto, se trata de formas cunhadas de um modo específico e transmitidas através de longos períodos de tempo (JUNG, 2000, p. 17).

Portanto, os motivos são consolidados através dos cânones, responsáveis pela propagação das configurações, ao adequá-las às suas narrativas, repetindo determinados aspectos visuais e comportamentais, constituintes dos arquétipos.³⁸ Dentre seus temas centrais, em concordância com Lewis Seifert (1996), devemos salientar que os contos de fadas ocidentais, tradicionalmente, preocupam-se profundamente com os ideais de feminilidade propagados em suas narrativas, identificando e delimitando quais condutas, ações ou valores são aceitáveis aos gêneros. “Frequentemente, em suas versões variadas, essas mulheres arquetípicas foram imbuídas de prescrições altamente conservadoras” (SEIFERT, 1996, p. 175).³⁹ Esse é um reflexo do paternalismo, que concedeu aos homens o direito sobre a representação das mulheres no campo literário, minimizando ou inferiorizando as suas representações e produções.

Contudo, os grandes autores e figuras masculinas também demonstram atitudes variáveis a respeito da personalidade feminina nas obras, ora as retratando como incompetentes, ora competentes, “elas são capazes de aprender ou incapazes? [...] teriam alma ou não? Alguns selvagens dizem que elas não têm. Outros, por outro lado, afirmam que as mulheres são metade divinas e as idolatram por isso” (WOOLF, 2014, p. 43). Nas produções literárias, essas discordâncias persistem e as configurações das personagens

³⁸ Os arquétipos principais incluem o herói, encarregado de enfrentar desafios e adversidades; a donzela em perigo, uma personagem feminina resgatada pelo herói, representando vulnerabilidade e fragilidade; o vilão ou a bruxa, frequentemente associados a elementos da natureza, como florestas sombrias e cavernas, são antagonistas que simbolizam o mal e o perigo.

³⁹ “*More often than not, in their massproduced varieties these archetypal women have been imbued with highly conservative prescriptions*”.

seguem padrões claros, duais, responsáveis por agradar ou afastar a figura masculina; a fêmea recatada, capaz de seguir as regras postuladas por homens, e aquelas que subvertem os papéis, desobedecendo à ordem natural. É a partir dessas considerações que as personagens destacadas neste trabalho surgem como objetos de pesquisa e revelam seus arquétipos distintos, mas importantes para a materialização das dualidades supramencionadas.

1. As personagens femininas nos contos de fadas: silenciamentos e manipulações

De acordo com Lewis Seifert (1996), as mais importantes personagens dos contos de fadas, presentes no nosso imaginário, como Cinderela, Chapeuzinho Vermelho e a Bela Adormecida, são responsáveis por influenciar as nossas expectativas e parâmetros de feminilidade. Em relação a isso, a formulação e os arquétipos da Bela Adormecida, propostos inicialmente nas obras *Perceforest* (1340) e *Lo cunto de li cunti* (1640), a partir das personagens Zellandine e Talia, respectivamente, foram difundidos e consagrados na literatura ocidental enquanto modelos a serem seguidos. A Bela Adormecida, personagem clássica dos contos de fadas, foi estabelecida a partir da imagem de beleza, perfeição, inocência e vulnerabilidade, como se vê nas passagens abaixo, das duas obras.

E quando Troylus viu que ela não estava acordando, nem ao toque, nem às palavras faladas, ele ficou muito triste; e então ele começou a olhar para a donzela que dormia, linda como uma deusa, terna e vermelha como uma rosa, e com a pele como uma flor de lis (COX, 1990, p. 129).⁴⁰

Subindo, entrando em tudo e não encontrando pessoa viva, ficou como uma múmia. Por fim, chegou ao quarto onde estava Talia como que encantada; ao vê-la, o rei achou que dormia e a chamou, mas não a acordando por mais que fizesse e gritasse, e incendiado por aquela beleza, levou-a nos braços até uma cama, onde colheu os frutos do amor (BASILE, 2018, p. 518).

Um dos principais traços impelidos à personagem é a incapacidade de fala, pois ao ser amaldiçoada com um sono profundo, a Bela Adormecida torna-se incapaz de exprimir suas vontades e anseios. Esse aspecto demonstra o papel secundário e limitado destinado ao sujeito feminino nas produções literárias, visto que elas são percebidas como figuras sem direito à voz ou ação própria. Em relação a isso, segundo Pierre Bourdieu (1999), a dominação e visão masculina são reproduzidas e perpetuadas através das instituições, práticas culturais e os meios de comunicação; a partir da linguagem e sua repercussão, por exemplo,

⁴⁰ “And when Troylus saw that she was not waking up, neither to the touch, nor to spoken words, he became very sad; and then he began to look at the maid who was sleeping, beautiful like a goddess, tender and ruby red like a rose, and with skin like a fleur de lis”.

podemos identificar as relações sociais existentes em determinado espaço-tempo. Ademais, a negação da fala à protagonista pode ser percebida como uma analogia a subjugação das mulheres nas esferas sociais, visto que:

Em toda sociedade a produção do discurso é ao mesmo tempo controlada, selecionada, organizada e redistribuída por certo número de procedimentos que têm por função conjurar seus poderes e perigos, dominar seu acontecimento aleatório, esquivar sua pesada e temível materialidade (FOUCAULT, 1996, p. 8-9).

Nesse sentido, segundo Michel Foucault (1996), os procedimentos de exclusão e interdição estão presentes no âmbito social, impondo limites sobre o que pode ou não ser dito e discutido. Desse modo, em concordância com as proposições de Mikhail Bakhtin (2006), a organização hierárquica das relações sociais exerce uma influência fundamental sobre as formas de enunciação e, por isso, expressão e produção linguística é, ainda, um produto do poder dominante, que articula suas restrições. Portanto, o silenciamento e o comportamento submisso ou regrado do feminino, representado nas obras, condiz com as ideologias e valores masculinos veiculados entre a Idade Média e Moderna, onde a mulher não é condicionada a reagir, mas a silenciar-se, consentindo com as condições a elas atribuídas. Pois, para a sociedade, “a identidade masculina está associada ao fato de possuir, tomar, penetrar, dominar, se necessário pela força. A identidade feminina, ao fato de ser possuída, dócil, passiva, submissa” (BADINTER, 1993, p. 99).⁴¹ Desse modo, os arquétipos construídos pelos literatos exaltam e naturalizam a subordinação do feminino, a noção de uma mulher-objeto, principalmente em momentos de fragilidade.

Além disso, nos contos de fadas, o ideal de beleza também é frequentemente reproduzido como qualidade fundamental para a classificação dos personagens, principalmente quando associado à figura feminina. Nesse sentido, para Naomi Wolf (1992), a beleza inatingível, veiculada através da literatura e dos demais meios de comunicação, possui uma função coercitiva, cujo objetivo é definir aspectos da imagem feminina a serem almejados e conquistados pelas mulheres. Todavia, como salienta Jack Zipes, apesar da aparência possuir igual importância, o belo não está relacionado apenas à feição das personagens, porque “a marca da beleza de uma mulher deve ser encontrada em sua submissão, obediência, humildade, diligência e paciência” (ZIPES, 2006, p. 56).⁴² É a partir

⁴¹ Devemos destacar que o silenciamento feminino não afeta todas as mulheres igualmente, pois outras circunstâncias, para além do gênero, são consideradas. As mulheres que ocupam outras minorias – classe, raça e sexualidade – enfrentam uma repressão ainda mais acentuada, já que são ainda mais marginalizadas na sociedade.

⁴² “*The mark of beauty for a female is to be found in her submission, obedience, humility, industry, and patience*”.

dessas virtudes que as protagonistas, geralmente princesas, conquistam o herói, e consequentemente, o casamento; ou seja, a beleza, enquanto um conjunto de características, torna-se um arquétipo conveniente e necessário para aproximar ou afastar a figura masculina, conforme se lê na passagem abaixo, de *Perceforest*:

Ela lhe pareceu tão linda que ele não resistiu em beijá-la tantas vezes que o número infinito não foi registrado. [...] Enquanto o cavaleiro gemia, ele admirou a donzela; aconteceu que ele não pôde evitar beijá-la muitas vezes, por causa de sua beleza (COX, 1990, p. 130).⁴³

Porém, os arquétipos construídos para as Belas Adormecidas — mulheres encantadoras e indefesas, à espera da salvação pelos heróis — sofrem uma inversão se comparados às configurações das vilãs. Para Lewis Seifert (1996), os protagonistas são estritamente codificados para representar os traços positivos de uma cultura, enquanto os antagonistas refletem os negativos. Por isso, em contraponto aos comportamentos associados às princesas e protagonistas femininas, as personagens malvadas geralmente gozam de posições de destaque, são mulheres fortes e insubordináveis, que fogem do controle masculino. As vilãs, bruxas ou feiticeiras, não seguem as estruturas tradicionais propostas para seu gênero, pois são espertas, corajosas, individualistas e desprezam a figura do herói, demonstrando e refletindo, de certa forma, arquétipos semelhantes aos dos homens:

Das muitas figuras que marcam presença em um conto de fadas, a bruxa é a mais atraente. Ela é a diva da narrativa, a personagem dominante que emoldura a batalha entre o bem e o mal. A bruxa tem a habilidade de colocar as pessoas em transe semelhante à morte - e com a mesma facilidade trazê-las de volta à vida. Conjuradora de feitiços e preparadora de poções mortais, ela tem o poder de alterar a vida das pessoas. Poucas figuras em um conto de fadas são tão poderosas ou dominantes como a bruxa (CASHDAN, 2014, p. 40).⁴⁴

Sendo assim, apesar de poderosas e fundamentais para o desenvolvimento da narrativa, elas são movidas pelo desejo de poder e controle sobre os personagens principais, revelando características negativas, naturais às mulheres, que precisam ser combatidas e reprimidas pelos embates com o herói. Segundo Corinne Booker-Mesana (2015), grande parte das mitologias, desde a Antiguidade, associam a feminilidade ao maligno, à escuridão e

⁴³ “She appeared to him so beautiful that he was unable to resist kissing her so many times that the infinite number has not been recorded. While the knight moaned, he admired the maiden; it happened that he was unable to keep himself from kissing her many times, because of her beauty”.

⁴⁴ “Of the many figures who make their presence felt in a fairy tale, the witch is the most compelling. She is the diva of the piece, the dominant character who frames the battle between good and evil. The witch has the ability to place people in deathlike trances – and just as easily bring them back to life. Conjuror of spells and concocter of deadly potions, she has the power to alter people’s lives. Few figures in a fairy tale are as powerful or commanding as the witch”.

à maldade inerente, como nas personagens Artemis e Circe, personificações da perturbação masculina. Contudo, ao longo da História da literatura, a mulher assume formas distintas, entre o angelical e demoníaco, sendo representada como uma terrível megera ou moça adorável; a popularização dessas características esteve diretamente relacionada a misoginia e sexismo postulado nessas sociedades:

Para cada brilhante retrato de mulheres submissas consagradas na domesticidade, existe uma imagem negativa igualmente importante que incorpora o sacrílego diabólico do que William Blake chamou de “Vontade Feminina”. Por isso, enquanto os escritores masculinos tradicionalmente louvam a simplicidade da pomba, eles invariavelmente castigam a astúcia da serpente - pelo menos quando essa astúcia é exercida em seu próprio nome. Da mesma forma, assertividade, agressividade – todas as características de uma vida masculina de “ação significativa” – são “monstruosas” nas mulheres precisamente porque não são “femininas o suficiente” e, portanto, são inadequados para uma vida gentil de “pureza contemplativa” (GILBERT; GUBAR, 2000, p. 28).⁴⁵

Na obra *Le Mort D'Arthur* (1485), inicialmente, Morgana, a fada, é representada como uma das mulheres mais bonitas e inteligentes do reino, a qual, por esse motivo, foi enviada a um convento de freiras, onde aprendeu a dominação de magia, tornando-se uma grande mestra em necromancia. No entanto, ao longo da trama, seu comportamento é alterado bruscamente, à medida que ela se revela ambiciosa e obstinada a assumir o trono da Grã-Bretanha. A construção arquetípica da personagem se caracteriza por desafiar as normas sociais impostas pelo rei e, para isso, Morgana utiliza todos os meios possíveis, desde a feitiçaria até sua sexualização. Por outro lado, segundo Jill Hebert (2013), os escritores e críticos literários costumam retratá-la a partir da dicotomia entre a curandeira benevolente, responsável por cuidar do rei Arthur após sua batalha final, e a bruxa malvada, que deseja destronar seu irmão e assumir o controle da Grã-Bretanha. Nesse contexto, a antagonista busca desafiar as dicotomias maniqueístas entre o “bem” e o “mal”, assumindo posições contraditórias e inconsistentes em relação aos arquétipos tradicionais de vilania, como ocorre já no próprio texto do romancista inglês:

Esta espada esteve sob minha guarda a maior parte dos últimos doze meses, e a Fada Morgana, esposa do Rei Uriens, a fez chegar ontem às minhas mãos através de um anão, com o intuito de que eu matasse o Rei Arthur, seu irmão, o homem que ela

⁴⁵ “For every glowing portrait of submissive women enshrined in domesticity, there exists an equally important negative image that embodies the sacrilegious fiendishness of what William Blake called the “Female Will”. Thus, while male writers traditionally praise the simplicity of the dove, they invariably castigate the cunning of the serpent – at least when that cunning is exercised in her own behalf. Similarly, assertiveness, aggressiveness – all characteristics of a male life of ‘significant action’ – are ‘monstrous’ in women precisely because ‘unfeminine’ and therefore unsuited to a gentle life of ‘contemplative purity’”.

mais odeia no mundo porque tem mais honra e bravura do que qualquer outro do mesmo sangue. Ela também me ama muito, como amante, e este amor é recíproco. Assim, se pudesse provocar a morte de Arthur com suas artes, logo trataria de matar seu esposo, o Rei Uriens, e faria de mim o rei desta terra e ela seria minha rainha. (MALORY, 2017, p. 147).

Foi então que lhe chegaram as notícias de que Accolon havia morrido e seu corpo havia sido levado para a igreja, e também que o Rei Arthur havia recuperado sua espada. Ao saber da morte de Accolon, a Rainha Morgana sofreu tanto que seu coração quase se partiu. Como, porém, não desejava que ninguém percebesse seu sofrimento, manteve a compostura e não demonstrou dor alguma. No entanto, ela bem sabia que, quando seu irmão voltasse, ou não, nenhum salvaria sua vida. (MALORY, 2017, p. 151-152).

Embora seja responsável por planejar a morte de seu marido, Sir Uriens, e do rei Arthur, em conluio com seu amante, a antagonista não demonstra arrependimento ou remorso. No entanto, surpreendentemente, ela é capaz de expressar sentimentos que eram anteriormente associados apenas aos heróis e donzelas, como medo, tristeza e, acima de tudo, amor. Contudo, quando associados à Morgana, esses sentimentos, antes puros e grandiosos, são considerados lascivos e inadequados, pois se espera que o afeto de uma mulher esteja restrito ao seu casamento. Simultaneamente, a personagem também se destaca no enredo ao desvendar o romance entre o cavaleiro mais confiável do rei Arthur, Lancelot, e sua mulher, a rainha Guinevere. Nesse contexto, ansiando a humilhação que recairia sobre seu irmão, Morgana decide revelar a traição através de um escudo, entregue a Sir Tristão, “com um rei e uma rainha pintados e, sobre eles, um cavaleiro com um pé na cabeça do rei e o outro, na da rainha” (MALORY, 2017, p. 448). Ao perceber a existência do objeto, Arthur indagou o significado da ilustração, sendo surpreendido por uma donzela:

Havia uma donzela da Rainha Morgana bem próxima ao Rei Arthur e, assim que o ouviu falar de tal escudo, disse-lhe sem qualquer rodeio: Majestade, sabe que esse escudo foi encomendado para vós, para vos alertar quanto ao risco de vergonha e de desonra que paira sobre vós e sobre vossa rainha (MALORY, 2017, p. 452).

Em relação a isso, Carolyne Larrington (2006), aponta que a sociedade cortesã medieval destinava grande importância aos relacionamentos entre homens, principalmente entre o rei e sua cavalaria. Por isso, ao tentar manchar a reputação de Lancelot, revelando a traição, Morgana forja um clima de instabilidade e desconfiança na tábua redonda. Além disso, de acordo com Sarah Aguiar (2001), a urgência das obras literárias em representar a infidelidade e deslealdade feminina está relacionada às noções perpetuadas pela cristandade, onde a mulher é retratada como uma figura perigosa e traiçoeira, digna de precaução ou causará a desgraça para homem; Eva, Dalila, Judith e Jezabel são exemplos de fêmeas

essencialmente más e seus comportamentos inconfiáveis devem servir como advertência aos fiéis.⁴⁶

Portanto, apesar da tentativa de subverter as dicotomias, sua verdadeira face é revelada, ela é má. Para Jill M. Herbert (2013), Morgana frequentemente assume o arquétipo da “*femme fatale*”, como as sereias, as antagonistas são “devoradoras de homens”, responsáveis por levar os personagens masculinos à destruição. Por isso, a personagem revela-se como a personificação dos comportamentos indevidos a uma mulher – assertiva e independente, que contesta a autoridade masculina – cujo exemplo não deve ser seguido ou replicado. Em contraste, a Bela Adormecida representa a mulher socialmente aceita – feminina, passiva e submissa, que se enquadra nos padrões comportamentais e de gênero estabelecidos pelos homens.

Desse modo, a instrumentalização masculina da literatura e seus arquétipos é um reflexo da dinâmica de poder desigual, presente nas relações sociais, culturais e econômicas entre o Medievo e a Modernidade. Em concordância, segundo Jack Zipes (2006), os contos e textos canônicos são selecionados, consciente e inconscientemente, com o propósito de preservar noções ideológicas que favorecem os princípios de dominação. Por isso, torna-se crucial analisar a conexão entre os escritos e suas relações com as concepções de feminino, revelando os valores transmitidos nas narrativas, as normas sociais que permeavam a época em que foram concebidos e as culturas que os adotaram ao longo dos séculos.

⁴⁶ Desse modo, é importante perceber que o prefácio da narrativa *Le Mort D'Arthur* (1485), escrito pelo comerciante William Caxton (1422-1492), observa a relação entre os escritos e a doutrina cristã propagada no período, apresentando o livro como um manual, responsável por demonstrar os comportamentos dispensáveis ou necessários para alcançar o caminho do céu. “Tudo, porém, foi escrito visando à nossa doutrina e a nos alertar para não trilharmos o caminho do mal ou do pecado” (MALORY, 2017, p. 10).

CAPÍTULO IV – AS REPRESENTAÇÕES DAS PERSONAGENS FEMININAS: MODELOS E TRANSFORMAÇÕES

As normas tradicionais impostas aos gêneros pelos poderes dominantes desempenharam um papel central na promoção e idealização da figura feminina, definindo e direcionando suas atuações, que “modelariam, não apenas mentalidades e gostos, mas muito concretamente, todo o aparato jurídico, político, econômico e médico justificando a subsequente exclusão polivalente das mulheres dos lugares de poder, cujo nadir acontece no século XIX” (DABAT, 2002, p. 26). Simultaneamente, para Christiane Klapisch-Zuber (1994) se as mulheres seguissem seus tutores e se apenas ouvissem seus guias e os modelos que lhes eram apresentados em tratados e sermões, elas se encontrariam aprisionadas em uma rede tão complexa de regras que não poderiam se mover ou falar. Esse conjunto de regras servia, geralmente, na preparação das damas para o casamento, considerado o destino principal, e a maternidade, vista como sua principal função. Nos contos mencionados anteriormente, essas características guiam a narrativa, uma vez que “motivos comuns como amor à primeira vista, seu poder de vencer todos os obstáculos e o casamento como ‘felicidade para sempre’ são características centrais dos nossos contos de fadas culturais mais populares” (SEIFERT, 1996, p. 101).⁴⁷

Em relação a isso, como aponta Karen Rowe (2014), há uma transferência das noções presentes nas fantasias dos contos de fadas para a realidade, promovendo, por exemplo, a submissão ao poder masculino e estabelecendo o matrimônio como o único estado desejável para as mulheres. As idealizações presentes nesses contos refletem condições culturais, tornando a escolha do casamento e da maternidade não apenas louváveis, mas também predestinadas. Em resumo, os contos de fadas não são apenas histórias criadas ao acaso, mas também veículos poderosos de transmissão de mitos românticos, que incentivam as mulheres a internalizar aspirações consideradas apropriadas em uma estrutura patriarcal. Por isso, ao compararmos as obras utilizadas, recorrendo à abordagem comparativa, podemos observar a materialização dessas discussões nas diferenças dos comportamentos e arquétipos presentes nas personagens. Nesse contexto, embora todas estejam inseridas na vida cortesã, ao contrário de Morgana, Talia e Zellandine foram moldadas dentro de um padrão que visa satisfazer os homens, ou seja, são mulheres obedientes, cujas vidas são condicionadas ao casamento e à maternidade.

⁴⁷ “Common motifs such as love at first sight, its power to conquer all obstacles, and marriage as “happiness ever after” are central features of our culture’s most popular fairy tales”.

Além disso, nas histórias, até mesmo a sexualização das personagens está associada ao ideal de casamento, visto que esses traços são representados sutilmente, através de sua beleza, encanto e atração física, criando uma imagem idealizada da mulher como objeto de desejo e conquista masculina. No entanto, essa expressão manifesta-se de maneira positiva apenas quando controlada pelos homens, já que “a mulher resiste mal à sua sensualidade, o seu espírito é fraco, a sua pureza constantemente ameaçada” (L’HERMITE-LECLERCQ, 1994, p. 291). Nos contos que envolvem as Belas Adormecidas, os heróis se deixam seduzir pela beleza das mulheres, perdendo o controle e violando sexualmente as personagens, durante seu sono. Atrelado a isso, as narrativas apresentam uma reviravolta quando os bebês, resultantes dessas relações, nascem após nove meses e, instintivamente, buscam o leite materno, sugando os dedos das mães e removendo a farpa da roca de linho:

A bela Zellandine não poderia mais ser considerada uma virgem. Isso aconteceu durante o seu sono, sem se mover, exceto no final, quando ela soltou um suspiro pesado [...] quando a boa senhora viu que ela ainda estava dormindo, ficou muito surpresa, e ainda mais quando viu o recém-nascido estender seu pescoço amorosamente, como se estivesse procurando o seio de sua mãe; mas aconteceu que ele encontrou em vez disso o dedo dela e começou a chupá-lo com força [...] a jovem acordou e esticou os braços como teria feito alguém que não soubesse o que acontecera com ela (COX, 1990, p. 131-134).⁴⁸

Depois de nove meses, Talia pariu um casal de filhos, um menino e uma menina, que pareciam duas pedras preciosas [...] ali, querendo sugar e não encontrando o bico do seio, pegaram o dedo, e tanto sugaram que tiraram a felpa, e pareceu a Talia que acordasse de um grande sono, mas vendo aquelas joias a seu lado deu-lhes o seio e cuidou delas como a própria vida (BASILE, 2018, p. 492).

Para Lewis Seifert (1996), os discursos sobre amor romântico, presente nas narrativas, atenuam a consciência da sociedade masculinista quando, na verdade, ela pretende dominar e possuir as mulheres. Nessa perspectiva, a violação do consentimento da personagem principal assume um papel emblemático e decisivo, pois, além de refletir as relações de poder desiguais ao recompensar as ações dos heróis, sem esse acontecimento, a maldição não teria sido quebrada. “A Bela Adormecida, que era, enquanto encantada, o arquétipo da beleza passiva e à espera, mantém esse caráter na segunda parte, quando está acordada. Ela se casa com o príncipe” (LIEBERMAN, 2014, p. 222).⁴⁹ Contudo, é importante ressaltar que, ao

⁴⁸ “The beautiful Zellandine could no longer be rightly considered a virgin. This happened to her during her sleep, and without moving at all, except at the end when she let out a heavy sigh [...] when the good lady saw that she was still sleeping, she was very surprised, and even more so when she saw the new born baby stretch his neck lovingly, as if he were searching for his mother's breast; but it happened that he found instead her little finger and began to suck it forcefully [...] the young lady woke up and stretched her arms as would someone who did not know what happened to her.”

⁴⁹ “The Sleeping Beauty, who was, while enchanted, the archetype of the passive, waiting beauty, retains this character in the second part, when she is awake. She marries the prince”.

despertar, Zellandine e Talia demonstram sentimentos como a angústia e confusão, sem saber o que se passou enquanto dormiam:

Quando a jovem ouviu sua tia e viu seu lindo filho, ela ficou muito chocada porque duvidou que o que ela viu fosse real. Então ela começou a chorar porque não acreditava que algum homem pudesse ter feito algo com seu corpo [...] quando a bela Zellandine ouviu o que aconteceu com ela, ela ficou tão alarmada que não conseguia falar (COX, 1990, p. 134-135).⁵⁰

E pareceu a Talia que acordasse de um grande sono, mas vendo aquelas joias a seu lado deu-lhes o seio e cuidou delas como a própria vida. E enquanto não sabia o que lhe tinha acontecido, estando sozinha naquele palácio com dois filhos ao lado, vendo lhe trazerem algo para comer sem ver a pessoa (BASILE, 2018, p. 492).

Mas a confusão logo se transforma em felicidade quando os protagonistas retornam à cena, compartilhando suas aventuras e prometendo levar as damas consigo, casando-se com elas:

Assim que Troylus contou suas aventuras para sua dama e eles renovaram seu vínculo, você não pode imaginar a grande felicidade que sentiram estando juntos. No entanto, a jovem ficou muito envergonhada e começou a chorar muito porque seu amigo, por sua indiscrição, havia tomado sua virgindade. Mas quando Troylus a viu chorando tão ternamente, ele começou a consolá-la e disse, adivinhando por que ela estava chorando: “Minha Senhora, não se preocupe. Você deveria ficar feliz, pois era necessário que isso acontecesse com você como aconteceu para quebrar o encanto do seu sono” [...] foi decidido que Zellandine iria para a Grã-Bretanha com Troilus, que prometeu levá-la como sua esposa em total segurança e proteção (COX, 1990, p. 138-139).⁵¹

O rei, lembrando-se de Talia e aproveitando a ocasião de ir à caça, foi vê-la; encontrando-a acordada e com duas belezinhas, teve um prazer atordoante. Contando para Talia quem ele era e como as coisas se passaram, fizeram uma grande amizade, e ele ficou alguns dias com ela; despedindo-se com a promessa de voltar e levá-la com ele (BASILE, 2018, p. 492).

A mudança no comportamento feminino, em resposta às propostas de casamento, pode ser compreendida pela importância central que o matrimônio desempenhava nas sociedades em questão. Nesse contexto, o matrimônio era considerado uma instituição com implicações significativas para a harmonia social e a estabilidade da comunidade. Além

⁵⁰ “When the young lady heard her aunt and saw her beautiful son, she was very astounded because she doubted that what she saw was real. Then she began to cry because she did not believe that any man could have done something with her body. When the beautiful Zellandine heard what happened to her, she was so alarmed that she could not speak”.

⁵¹ “As soon as Troylus had told his adventures to his lady and they renewed their bond, you cannot imagine the great happiness they felt being together. However, the young lady became very ashamed and began to cry very hard because her friend, by his indiscretion, had taken her virginity. But when Troylus saw her crying so tenderly, he began to comfort her, and said, guessing why she was crying: ‘My Lady, do not worry. You should be happy, for it was necessary that it happened to you as it did to break the spell of your sleep’ [...] It was decided that Zellandine would go to Great Britain with Troilus who promised her to take her as his wife in complete safety and security”.

disso, o casamento atuava como um meio de preservar noções paternalistas, uma vez que as normas de gênero estabelecidas esperavam que os casais desempenhassem papéis distintos; os homens eram vistos como provedores, enquanto as mulheres tinham a responsabilidade de cuidar do lar e da família. Em relação a isso, Márcia de Medeiros (2011) pontua, ainda, a função política dessas uniões, visto que a junção entre duas famílias poderia sancionar alianças ou semear discórdias.

Empenhado na administração da casa e dos negócios, o marido deve encontrar na esposa uma válida colaboradora para alcançar um bem-estar todo mundano: a ela pedirá sobretudo para perpetuar a linhagem, pondo no mundo um número considerável de legítimos, fortes, saudáveis, belos e masculinos: a ela pedirá, mas só depois de uma instrução minuciosa, a gestão doméstica cotidiana, ao seu comportamento irrepreensível e à sua boa reputação confiará a tutela da honorabilidade da família: reservará, pelo contrário, para si a gestão dos assuntos mais importantes, devidamente registrados em escritos que devem manter-se secretos, e assumirá totalmente o cuidado da educação dos filhos. Dono, guia e mestre da esposa, o marido “humanista” é uma figura obsessivamente presente dominante, que encara o casamento com a mesma prudência com que se conclui um bom negócio, e a esposa constituirá o elemento mais precioso do patrimônio (VECCHIO, 1994, p. 174).

Assim, quando se uniam em matrimônio, as mulheres se incorporavam a uma nova estrutura familiar, desempenhando um papel fundamental na preservação e perpetuação dessa instituição. Elas se empenhavam em garantir a continuidade das linhagens familiares e assumiam a administração e zelo pelos bens e propriedades, com vistas às gerações vindouras, sempre respeitando a hierarquia social estabelecida. Somado a isso, em concordância com Silvana Vecchio (1994), a presença da esposa é essencial na harmonia conjugal, atuando como agente pacificador central, pois além de sua subordinação ao esposo, a mulher também assume a responsabilidade de cultivar relações positivas com os sogros e os parentes do marido, consolidando assim a unidade familiar. No entanto, algumas damas fugiam dessas obrigações, “isso leva muitas das senhoras mais ricas, sobretudo entre as aristocratas, a evitarem o casamento para preservar sua independência. Optando por um celibato moralmente louvável” (DABAT, 2002, p. 37).

Morgana, contraditoriamente, não segue esses modelos. Segundo Jill Herbert (2013), nos principais enredos do “Ciclo Arturiano”,⁵² a construção da personagem se mantém, ela é malévola e seu papel é testar a integridade dos cavaleiros e armar contra Arthur. Sendo assim, embora, seu casamento com Uriens, um poderoso rei de um reino vizinho, tivesse o potencial para fortalecer as relações entre os reinos, criando uma aliança sólida e oferecendo proteção

⁵² O “Ciclo Arturiano” é um conjunto de produções literárias, histórias e lendas, relacionadas ao rei Arthur e seus cavaleiros.

contra inimigos externos, beneficiando diretamente seu irmão, Morgana possuía ambições próprias e aspirava uma posição proeminente na corte de Uriens; buscando fortalecer sua influência política, poder e prestígio. Este casamento, fundamentado em interesses políticos, também proporciona a Morgana uma oportunidade de se estabelecer no reino de seu marido, utilizando sua posição para alcançar seus próprios objetivos. Para tanto, ela estava disposta a sacrificar qualquer vínculo, inclusive os familiares.

Certo dia, vendo o Rei Uriens dormindo na cama, chamou uma de suas donzelas de confiança e lhe disse: Vá e traz a espada de meu senhor, pois nunca vi melhor oportunidade de matá-lo. Sem mais tardar, embora com mãos trêmulas, a donzela levou a espada para a Fada Morgana. Esta a pegou de imediato, desembainhou-a, sem qualquer temor, aproximou-se do leito e parou para observar onde e como seria melhor desfechar o golpe. Assim que ergueu a arma para ferir o esposo, Sir Uwayne pulou sobre ela, segurou sua mão e exclamou: Ah, malvada, o que pretendeis fazer? Se não fôsseis minha mãe, eu usaria esta espada para vos cortar a cabeça. Dizem que Merlin foi gerado por um demônio; eu, porém, posso dizer que um demônio terreno me pariu. Ah, Uwayne, meu doce filho, replicou Morgana, tem piedade de mim, pois fui tentada por um demônio. Por isso, imploro tua misericórdia. Nunca mais voltarei a fazê-lo. Salva minha honra e não me denuncia. Eu vos perdoo, disse Sir Uwayne, mas com uma condição: a de nunca mais vos permitirdes cometer tais atos. Nunca mais, replicou ela, podes ter certeza disso (MALORY, 2020, p. 150-151).

Nesse contexto, após conspirar com seu amante nos capítulos anteriores, planejando o assassinato do rei Arthur, e acreditando que seu plano deu certo, a antagonista chega à conclusão de que não precisa mais do rei Uriens e tenta assassiná-lo durante seu sono. De acordo com Jill Herbert (2013), na cena podemos observar as habilidades de adaptação e manipulação da personagem. Ao simular estar possuída por um demônio, Morgana utiliza as expectativas em torno do gênero feminino a seu favor, retratando-se como uma mulher frágil e suscetível às tentações mundanas. Essa aparente fragilidade proporciona a oportunidade para que ela implore pela compaixão de seu filho, Sir Uwayne. Desse modo, “Morgana é retratada como tão distante das normas sociais que não tem escrúpulos em atacar seu marido indefeso, pondo fim ao casamento” (LARRINGTON, 2006, p. 39).⁵³

Ah, Sir Accolon, disse o monarca, tereis minha clemência, porque bem vejo, por vossas palavras, que não me haveis reconhecido. Mas percebo, por essas mesmas palavras, que estavas de acordo com minha morte e, por isto, sois um traidor. Sei, porém, que sois menos culpado do que minha irmã, a Fada Morgana, já que ela, com suas falsas artes, fez com que concordásseis com ela e consentissem em seus falsos prazeres. No entanto, se eu viver, hei de me vingar dela, de tal forma que toda a Cristandade falará a esse respeito (MALORY, 2017, p. 170).

⁵³ “*Morgan is shown as so detached from social norms that she has no qualms about attacking her defenceless husband, bringing the marriage to an end*”.

Porém, o plano da antagonista falha e o rei Arthur toma conhecimento da traição arquitetada por sua irmã. No enredo, apesar de reconhecer a traição de Accolon, ele perdoa o cavaleiro que, juntamente com Morgana, planejava matá-lo e usurpar seu reino; essa atitude demonstra as virtudes associadas ao herói, como clemência e benevolência.⁵⁴ No entanto, de acordo com Maria Sousa (2015), há uma cultura coercitiva que perpetua a culpabilização da figura feminina enquanto premia a masculina, mesmo em circunstâncias semelhantes. Para a autora, ao sistematizar os caminhos da repressão feminina, a culpa pode ser entendida como um dos seus principais instrumentos. Portanto, ao perdoar o personagem masculino, a culpa pela deslealdade recai automaticamente e exclusivamente sobre a mulher, uma vez que ela teria seduzido e forçado o personagem a cometer tal traição.

Além disso, a obra reforça a maneira como Morgana utiliza sua sensualidade de forma astuta e manipuladora, visto que, por meio de sua beleza e charme, ela almeja atrair e despertar o desejo dos homens ao seu redor. A partir dessa habilidade, a antagonista explora as fraquezas e ambições dos cavaleiros, investigando suas vulnerabilidades, envolvendo-os em conspirações, influenciando suas decisões e manipulando o curso dos eventos ao longo da narrativa. De acordo com Sarah Aguiar (2001), essa configuração está intrinsecamente relacionada à literatura tradicional escrita por homens – onde a personagem “venenosa” é frequentemente retratada como uma figura feminina insaciavelmente voraz. Essa mulher persegue suas vítimas, seduzindo, traindo, assassinando e abusando impiedosamente daqueles que possuem naturezas mais gentis. As vilãs ainda demonstram carnalidade, sensualidade e sabedoria, manipulando o conhecimento íntimo dos homens para satisfazer suas ambições.

Nesse sentido, apesar dos arquétipos distintos, ambas as personagens foram embebidas em concepções masculinas e patriarcais, sendo retratadas como passivas, dependentes dos homens para sua salvação ou felicidade, e frequentemente submetidas a papéis tradicionais de donzelas em perigo ou vilãs sedutoras, com determinados comportamentos e expectativas que as limitavam; essas representações refletiam e reforçavam as normas sociais destinadas às mulheres do período. Desse modo, é perceptível que, entre a transição do Medieval ao Moderno, na literatura predominantemente difundida por homens, as condutas e arquétipos das personagens femininas eram ditados a partir de perspectivas duais. Por isso, os escritores buscavam retratar em suas obras quais atitudes eram desejáveis e aceitas. Esses retratos moldaram a percepção do feminino, atribuindo às

⁵⁴ Nesse contexto, devemos considerar que apesar das atitudes e sentimentos indesejáveis aos heróis, como a busca por vingança, Arthur não é percebido como um vilão, mas continua a ser considerado “o mais célebre rei cristão, o primeiro e o principal dos três melhores cristãos valorosos” (MALORY, 2017, p. 9).

mulheres características ideais e/ou repugnantes: a mulher bela, de bons modos e submissa aos desejos masculinos, e a mulher invejosa, rebelde, cujo comportamento era considerado inaceitável.

Uma parte da história das mulheres passa também pela história daquelas palavras que as mulheres ouviram ser-lhes dirigidas, por vezes com a arrogância expedita, outras vezes com carinhosa afabilidade, em qualquer caso com preocupada insistência. Do final do século XII até o final do século XV estas palavras tornam-se mais numerosas e insistentes: escritos por homens de igreja e por leigos, os textos sucedem-se uns atrás dos outros a testemunharem a necessidade e a urgência de se elaborarem valores e modelos de comportamento para as mulheres (CASAGRANDE, 1994, p. 99)

Contudo, apesar da tentativa masculina de repreender os comportamentos femininos a partir da literatura escrita por homens, devemos salientar que as mulheres não sucumbiram aos séculos de silenciamento e repressões passivamente, elas resistiram nesse processo. Em concordância com Virginia Woolf (2014), ao longo da História da literatura, as mulheres enfrentaram restrições e limitações impostas a elas, desde a falta de oportunidades educacionais até a participação limitada na esfera pública. No entanto, as obras canônicas de autoria feminina que emergiram, sobretudo, no século XVII não surgiram isoladamente, mas são o resultado de anos de reflexão coletiva, inspiradas em figuras como Maria da França (1145-1198) e Cristina de Pisano (1364-1430) e as mulheres que escreveram na solidão dos seus quartos, nos seus diários. Sendo assim, a literatura de autoria feminina se desenvolveu como resultado desse pensamento conjunto, no qual as mulheres exploraram temas como identidade, opressão, relações de gênero e a busca pela igualdade.

CONCLUSÃO

Ligia Chiappini (2000) aponta para um distanciamento entre os historiadores e os textos literários, onde estes são muitas vezes vistos como um discurso adornado e incompatível com a produção científica. No entanto, a autora argumenta que negar o valor das fontes literárias é desconsiderar que a literatura não apenas reflete a História, mas também a constrói. A literatura é intrinsecamente entrelaçada com as perspectivas sociais e culturais, sendo tanto constituída por elementos históricos quanto capaz de influenciar a própria trajetória histórica. Nesse sentido, a produção literária, como forma de expressão artística, é capaz de retratar e interpretar os eventos históricos, as experiências humanas e as transformações sociais de maneira única. Por sua vez, a História fornece o contexto e o substrato necessário para a compreensão das narrativas, enriquecendo sua análise e interpretação. Portanto, os textos literários são considerados registros culturais fundamentais, capazes de oferecer percepções significativas sobre a vida cotidiana, as visões de mundo, as representações sociais e as tensões políticas de determinada época.

Somado a isso, as tradições literárias, incluindo os cânones literários, explorados neste trabalho não são obras neutras e imparciais, mas sim resultado de influências, provenientes de disputas sociais e culturais. Elas refletem valores, perspectivas e poderes dominantes em contextos históricos e culturais específicos. Por essa razão, essas tradições podem ser limitadoras e excludentes, favorecendo certas vozes, perspectivas e formas de expressão em detrimento de outras. Conforme apontado por Jack Zipes (2012), os contos de fadas tradicionais surgiram a partir de valores sociais impregnados por visões sexistas, sendo estruturados de maneira a subordinar as mulheres, preparando o feminino para sua principal função, o casamento e a maternidade. Nesse sentido, os arquétipos e comportamentos atribuídos às personagens estão diretamente ligados à ordem social predominante, na qual os homens detinham o poder e buscavam exercer controle sobre as mulheres.

Por isso, de acordo com Lúcia Zólin (2019a), a análise aprofundada das relações de gênero percebidas na estruturação das personagens femininas na literatura, impulsionada pela primeira vertente da crítica literária feminista, revela as construções sociais padronizadas, estabelecidas não necessariamente pelos autores, mas pela cultura à qual eles pertencem – porque toda expressão humana, seja ela, oral ou escrita, carrega simbolismos, códigos e comportamentos que servem a propósitos distintos, em concordância com determinada conjuntura espaço-temporal – visando a perpetuação da dominação social e cultural masculina. Dessa forma, essa análise aprofundada é capaz de evidenciar essas construções

das relações de gênero, destacando que, geralmente, as referências ao feminino e masculino presentes nas obras, na verdade, são moldadas conforme a ideologia dominante: a masculinidade é associada a conotações positivas, enquanto a feminilidade é associada a conotações negativas.

REFERÊNCIAS

1. Fontes

BASILE, Giambattista. **O Conto dos Contos**: Pentameron ou o Entretenimento dos pequeninos. São Paulo: Nova Alexandria, 2018.

COX, Susan McNeill. The Complete Tale Of Troylus And Zellandine From The Perceforest Novel: An English Translation. **Merveilles & Contes**, v. 4, n. 1, 1990. Disponível em: www.jstor.org/stable/41390039. Acesso em: 7 mai. 2021.

MALORY, Thomas. **A Morte de Arthur**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2020.

2. Bibliografia

AGUIAR, Sarah Appleton. **The bitch is back**: Wicked women in literature. Carbondale (US): SIU Press, 2001.

AMALVI, Christian. Idade Média. In: LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude. (orgs.) **Dicionário Temático do Ocidente Medieval**, v. 1. São Paulo: EDUSC, 2002.

ARIAS, Ademir. Canções de gesta e imagens da realeza: três exemplos. **Imagens da Educação**, v. 2, n. 3, 2012. Disponível em: <https://periodicos.uem.br/ojs/index.php/ImagensEduc/article/view/18783>. Acesso em: 25 mar. 2022.

ARIÈS, Philippe. **História social da criança e da família**. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 1981.

BADINTER, Elizabeth. **XY**: sobre a identidade masculina. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e filosofia da linguagem**. São Paulo: Hucitec, 2006.

BARROS, José D'Assunção. História, imaginário e mentalidades: delineamentos possíveis. **Conexão-Comunicação e Cultura**, v. 6, n. 11, 2007. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/49590794_Historia_imaginario_e_mentalidades_de_delineamentos_possoiveis. Acesso em: 28 abr. 2023.

BLOOM, Harold. **The western canon**: the books and school of the ages. San Diego (EUA): Harcourt Brace & Company, 1994.

BOOKER-MESANA, Corinne. Carmen. In: BRUNEL, Pierre (ed.). **Companion to literary myths, heroes and archetypes**. Abingdon (UK): Routledge, 2015.

BOURDIEU, Pierre. **A Dominação Masculina**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.

_____. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Editora Bertrand, 1989.

BRYANT, Nigel (ed.). **A Perceforest Reader**: Selected Episodes from Perceforest: the Prehistory of King Arthur's Britain. Suffolk (UK): DS Brewer, 2011.

BURKE, Peter. **O renascimento**. Lisboa: Texto & Grafia, 2008.

_____. **A escola dos Annales**: 1929-1989. São Paulo: UNESP, 1991.

BUTLER, Judith. **Relatar a si mesmo**. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

CANEPA, Nancy L. **From Court to Forest**: The Literary Itineraries of Giambattista Basile. **Italica**, v. 71, n. 3, 1994. Disponível em: www.jstor.org/stable/480101. Acesso em: 8 jun. 2023.

CARPEAUX, Otto Maria. **História da literatura ocidental**. São Paulo: LeYa, 2011.

CASAGRANDE, Carla. **A mulher sob custódia** In: DUBY, Georges; PERROT, Michelle. História das mulheres no Ocidente. Porto: Afrontamento, v. 1, 1994.

CASHDAN, Sheldon. **The witch must die**: the hidden meaning of fairy tales. Basic Books, 1999.

CHARTIER, Roger. Cultura popular: revisitando um conceito historiográfico. **Estudos Históricos**, v. 8, n. 16, 1995. Disponível em: <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/download/2005/1144/3484>. Acesso em: 22 mar. 2022.

_____. **A História cultural**: entre práticas e representações. Tradução Maria Manuela Galhardo. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990.

_____. **A ordem dos livros**: leitores, autores e bibliotecas na Europa entre os séculos XIV e XVIII. Trad. Mary Del Priore. Brasília: EdUnb, 1999.

CHIAPPINI, Ligia. Literatura e História. Notas sobre as relações entre os estudos literários e os estudos historiográficos. **Literatura e sociedade**, v. 5, n. 5, 2000. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ls/article/view/18276>. Acesso em: 31 mar. 2023.

CURTIUS, Ernst Robert. **European Literature and the Latin Middle Ages**. Princeton University Press, 2013.

DABAT, Christine Rufino. Mas onde estão as neves de outrora? Notas biográficas sobre a condição das mulheres no tempo das catedrais. **Cadernos de História**: Gênero & História, v. 1, p. 23-68, 2002. Disponível em: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/cadernosdehistoriaufpe/article/view/110078>. Acesso em: 8 jun. 2023.

DARNTON, Robert. **O Grande Massacre de Gatos**: e outros episódios da história cultural francesa. São Paulo: Graal, 2011.

- DELUMEAU, Jean. **A Civilização do Renascimento**, v. 1. Lisboa: Estampa, 1994.
- DUARTE, Constância Lima. A História Literária das Mulheres. **Miscelânea: Revista de Literatura e Vida Social**, v. 3, 1998, p. 127-131. Disponível em: <https://seer.assis.unesp.br/index.php/miscelanea/article/view/787>. Acesso em: 8 jun. 2023.
- DUBY, Georges. **Idade Média, idade dos homens: do amor e outros ensaios**. Companhia das Letras, 2019.
- ESCOSTEGUY, Ana Carolina. Uma introdução aos Estudos Culturais. **FAMECOS**, v. 5, n. 9, 2008. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/index.php/revistafamecos/article/view/3014>. Acesso em: 17 abr. 2023.
- FERREIRA, Juliana Kummer Perinazzo; GRISOLIO, Lilian Marta. Os feminismos e a ausência das mulheres nos livros didáticos de História. In: **Estudos Interdisciplinares em Humanidades e Letras**. São Paulo: Blucher, 2016. p. 73 -88.
- FIELD, Peter John Christopher. **The life and times of Sir Thomas Malory**. Martlesham (UK): Boydell & Brewer, 1999.
- FORD, Judy Ann. **English Readers of Catholic Saints: The Printing History of William Caxton's Golden Legend**. Abingdon (UK): Routledge, 2020.
- FOUCAULT, Michel. **A Ordem do Discurso**. São Paulo, Edições Loyola, 1996.
- FRAISSE, Geneviève; PERROT, Michelle. Ordens e liberdades. In: DUBY, George; PERROT, Michelle (orgs.). **História das mulheres no Ocidente: o século XIX**. Porto: Afrontamento, v. 4, 1991.
- GILBERT, Jane. Arthurian ethics. In: ARCHIBALD, Elizabeth; PUTTER, Ad (ed.). **The Cambridge companion to the Arthurian legend**. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.
- GILBERT, Sandra M.; GUBAR, Susan. **The madwoman in the attic: The woman writer and the nineteenth-century literary imagination**. London: Yale University Press, 2000.
- GINZBURG, Carlo. **O fio e os rastros: verdadeiro, falso, fictício**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- HEBERT, Jill. **Morgan le Fay, Shapeshifter**. New York: Palgrave Macmillan, 2013.
- HEYWOOD, Colin. **A history of childhood**. New Jersey (EUA): John Wiley & Sons, 2017.
- HODGES, Kenneth. **Forging Chivalric Communities in Malory's Le Morte Darthur**. Berlin: Springer, 2005.
- HUOT, Sylvia. **Postcolonial fictions in the Roman de Perceforest: Cultural identities and hybridities**. Martlesham (UK): Boydell & Brewer, 2007.

HUNT, Lynn. **A nova História Cultural**: São Paulo: Martins Fontes, 1992.

JUNG, Carl Gustav. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. Rio de Janeiro: Vozes, 2000.

KLAPISCH-ZUBER, Christiane. As mulheres nas estratégias familiares e sociais. In: DUBY, Georges; PERROT, Michelle. **História das mulheres no Ocidente**. Porto: Afrontamento, v. 1, 1994.

KOCKA, Jürgen. Para além da comparação. **Esboços**, v. 21, n. 31, 2014. Disponível em: <https://antigo.periodicos.ufsc.br/index.php/esbocos/article/viewFile/2175-7976.2014v21n31p279/28471>. Acesso em: 22 mar. 2022.

LARRINGTON, Carolyne. **King Arthur's Enchantresses**: Morgan and Her Sisters in Arthurian Tradition. New York: I.B. Tauris, 2006.

LE GOFF, Jacques. **Para um novo conceito de Idade Média**. Lisboa: Estampa, 1980.

L'HERMITE-LECLERCQ, Paulette. A ordem feudal (séculos XI-XII). In: DUBY, Georges; PERROT, Michelle. **História das mulheres no Ocidente**. Porto: Afrontamento, v. 1, 1994.

LIEBERMAN, Marcia K. 'Some Day My Prince Will Come': Female Acculturation through the Fairy Tale. In: ZIPES, Jack. **Don't bet on the prince**: Contemporary feminist fairy tales in North America and England. Abingdon (UK): Routledge, 2014.

MEDEIROS, Márcia Maria de. Uma análise sobre o casamento medieval segundo Thomas Malory. **Fênix: Revista de História e Estudos Culturais**, v. 8, n. 1, 2011. Disponível em: <https://www.revistafenix.pro.br/revistafenix/article/view/296>. Acesso em: 7 jun. 2023.

_____. **A história cultural e a história da literatura medieval**: algumas referências à "escritura" do oral e à "oralidade" do escrito. São Paulo: Fronteiras, 2008.

NASCIMENTO, Maria Filomena Dias. Ser Mulher Na Idade Média. **T.E.X.T.O.S De H.I.S.T.Ó.R.I.A.**, v. 5, n. 1, 2011. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/textos/article/view/27754>. Acesso em: 27 mar. 2023.

PERROT, Michelle. **Minha História das Mulheres**. São Paulo: Contexto, 2008.

_____. **As Mulheres e os silêncios da História**. Bauru: EDUSC, 2005.

RAMBALDI, A. K.; PROBST, M. As Mulheres Representadas nos Livros Didáticos: História do Brasil. **Interfaces Científicas - Educação**, v. 5, n. 3, p. 123–134, 2017. Disponível em: <https://periodicosgrupotiradentes.emnuvens.com.br/educacao/article/view/2743>. Acesso em: 26 set. 2022

RODRIGUES, Selma Calasans. **O fantástico**. São Paulo: Ática, 1988.

ROWE, Karen E. Feminism and Fairy Tales. In: ZIPES, Jack. **Don't bet on the prince**: Contemporary feminist fairy tales in North America and England. Abingdon (UK): Routledge, 2014.

SCOTT, Joan. Os usos e abusos do gênero. **Projeto História**, v. 45, 2012. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/15018>. Acesso em: 31 mar. 2023.

_____. Gênero: Uma categoria útil para análise histórica. Tradução de Christine Rufino Dabat e Maria Betânia Ávila. Dossiê: Gênero e Trabalho. v.11, n. 11, 2016. Disponível em: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/cadernosdehistoriaufpe/article/view/109975>. Acesso em: 26 set. 2022

SEIFERT, Lewis C. **Fairy tales, sexuality, and gender in France, 1690-1715: nostalgic utopias**. Cambridge University Press, 1996.

SILVEIRA, Aline Dias da. História Global da Idade Média: Estudos e propostas epistemológicas. **Roda da Fortuna**, v. 8, n. 2, 2019. Disponível em: <https://www.revistarodadafortuna.com/2019-2>. Acesso em: 20 jun. 2021.

SHULI, Barzilai. While beauty sleeps: The poetics of male violence in Perceforest and Almodóvar's *Talk to Her*. In: TATAR, Maria (ed.). **The Cambridge Companion to Fairy Tales**. Cambridge: Cambridge University Press, 2014.

SOMMER, Heinrich Oskar. Brief references, 1886-90. In: PARINS, Marylyn (ed.). **Sir Thomas Malory: the critical heritage**. Abingdon (UK): Routledge, 2002.

SOUSA, Maria da Glória Ferreira de. Traços da culpa: uma leitura alegórica da repressão feminina em Lucíola. **Inventário**, n. 17, 2015. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/inventario/article/view/15261>. Acesso em: 26 set. 2022.

SOUZA, Roberto Acízelo De Souza. **História da Literatura: Trajetória, Fundamentos, Problemas**. São Paulo: É Realizações, 2014.

SPINA, Segismundo. **A cultura literária medieval**. São Paulo: Ateliê Editorial, 1997.

STROMBOLI, Carolina. Introduzione. In: BASILE, Giambattista. **Lo cunto de li cunti ovvero lo trattenemiento de' peccerille**. Bilingue. Trad. Carolina Stromboli. Roma: Salerno Editrice, 2013.

THEML, Neyde; BUSTAMANTE, Regina María da Cunha. História Comparada: olhares plurais. **Estudos Ibero-Americanos**, v. 29, n. 2, p. 7-22, 2003. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/iberoamericana/article/view/23968>. Acesso em: 31 mar. 2023.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. São Paulo: Perspectiva, 1975.

WICKHAM, Chris. **Europa medieval**. São Paulo: LeYa, 2019.

WOLF, Naomi. **O mito da beleza**. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

WOOLF, Virginia. **Um teto todo seu**. São Paulo: Tordesilhas, 2014.

VECCHIO, Silvana. A boa esposa. In: DUBY, Georges; PERROT, Michelle. **História das mulheres no Ocidente**. Porto: Afrontamento, v. 1, 1994.

VOLOBUEF, Karin. Um Estudo Do Conto De Fadas. **Revista De Letras**, v. 33, 1993, pp. 99–114. Disponível em: www.jstor.org/stable/40542110. Acesso em: 1 ago. 21.

ZANOTTO, Alessandra Elisa. **I personaggi femminili ne “Lo Cunto de li cunti” di Giambattista Basile**. Dissertação (Mestrado em Filologia Moderna), Università degli Studi di Padova. Pádua (ITA): [s. n.], 2016. Disponível em: <https://thesis.unipd.it/handle/20.500.12608/23752>. Acesso em: 8 jun. 2023.

ZINK, Michel. Literatura. In: LE GOFF, Jacques & SCHMITT, Jean-Claude (orgs.). **Dicionário analítico do Ocidente medieval**. São Paulo: UNESP, 2017.

ZIPES, Jack. **Why fairy tales stick: The evolution and relevance of a genre**. Taylor & Francis, 2006.

_____. **Fairy tales and the art of subversion**. Abingdon (UK): Routledge, 2012.

ZOLIN, Lúcia Osana. Crítica Feminista. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (ed.). **Teoria Literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas**. Maringá: EDUEM, 2019a.

_____. Literatura de autoria feminina. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (ed.). **Teoria Literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas**. Maringá: EDUEM, 2019b.

ZARBATO, Jaqueline Aparecida Martins. As estratégias do uso do Gênero no ensino de História: narrativa histórica e formação de professoras. **Revista Trilhas da História**, v. 4, n. 8, p. 49-65, 2015. Disponível em: <http://desafioonline.ufms.br/index.php/RevTH/article/view/694>. Acesso em: 13 Jun. 2023.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção e leitura**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

_____. **A Letra e a Voz**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.