

Em castelos vazios: Medievalismo e
romantismo em “As Canções
Solitárias de Laren Dorr” e “Nas
Terras Perdidas” de George R. R.
Martin

Arthur Maia Baby Gomes¹¹⁵

Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)

Gabriela Pirotti Pereira¹¹⁶

Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)

Resumo

Este trabalho objetiva discutir que tipo de representações do aspecto cultural denominado “Idade Média” estão presentes em dois contos do autor norte-americano George R. R. Martin, “As Canções Solitárias de Laren Dorr” (1976) e “Nas Terras Perdidas” (1982), bem como suas relações com o movimento estético e literário conhecido como romantismo. Ambas as histórias estão entre os primeiros escritos de Martin que podem ser considerados fantasia de temática medieval, sendo, portanto, de alguma forma, precursores de sua série de sucesso mundial, *As Crônicas de Gelo e Fogo*. Com base nas aproximações que Elizabeth Fay estabelece entre o movimento romântico e uma recuperação de elementos da cultura medieval, bem como nas observações de Shiloh Carroll a respeito do medievalismo presente na obra posterior de Martin, esperamos compreender em que esses escritos iniciais diferem, se é que o fazem, do que como o autor trabalhou os referidos temas a partir da década de 90, e, por consequência, apontar algumas permanências de um paradigma romântico no cenário literário da segunda metade do século XX.

Palavras-chave

Medievalismo. Romantismo. Fantasia Épica. George R. R. Martin.

¹¹⁵ Mestrando em Estudos de Literatura pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) e membro da Martin Studies International Network. Seu foco de pesquisa é a relação da obra do autor norte-americano George R. R. Martin com diversas pautas sociais presentes em diferentes momentos das literaturas de fantasia e ficção científica.

¹¹⁶ Mestranda em Estudos de Literatura pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Sua pesquisa atual se centra em literatura galesa medieval, trabalhando junto ao projeto Sociedade, História e Memória nas Literaturas de Língua Inglesa.

Introdução

Não é surpresa para quem acompanha o *mainstream*¹¹⁷ de produções culturais que obras audiovisuais e literárias de fantasia tem se tornado algumas das mais celebradas no cenário mundial nas últimas décadas. Entre elas, estão a trilogia de filmes *The Lord of the Rings* (2001-2003) de Peter Jackson e a série televisiva do canal HBO, *Game of Thrones*, que adapta a série de livros *As Crônicas de Gelo e Fogo*, de George R. R. Martin.

Muito embora ambas se ambientem em mundos secundários (VIKE, 2007), sua inspiração no cenário medieval europeu é latente, tanto na obra de Tolkien em sua versão fílmica (HONEGGER, 2005), quanto na de Martin e em sua adaptação (CARROLL, 2018). Já existem diversos trabalhos, inclusive os aqui citados, que se perguntam que tipo de visão da Idade Média está sendo perpetrada nessas obras, e como isso pode impactar as relações do público sobre este período histórico.

Compreender as representações da Idade Média nos revela partes de como lidamos com o passado e o que projetamos para o presente e, por esse motivo, compreendemos a importância de entender a trajetória dessas ideias em diversas representações artísticas ao longo do tempo. Sendo assim, nos voltaremos nesse trabalho para duas obras literárias de George R. R. Martin, cujos escritos ficcionais estão entre os mais influentes nas discussões sobre medievalismo atualmente. Discutiremos como um imaginário medieval é representado nos contos “As Canções Solitárias de Laren Dorr”, originalmente publicado em 1976, e “Nas Terras Perdidas”, de 1982, ambos de décadas antes de *A Guerra dos Tronos*, o primeiro volume da série de mais conhecida de Martin, *As Crônicas de Gelo e Fogo*. Desta maneira, objetivamos compreender em que esses escritos iniciais diferem, se é que o fazem, do que como o autor trabalhou os referidos temas a partir da década de 90, e, por consequência, apontar algumas permanências de um paradigma romântico, que possui uma noção muito particular de Idade Média, no cenário literário da segunda metade do século XX.

1 Medievalismos

O termo “medievalismo” é uma concepção Vitoriana frequentemente discutida dentro deste contexto histórico (SIMMONS, 2011); embora a palavra tenha sido cunhada apenas no século XIX, os elementos associados a este conceito já se faziam presentes nas

¹¹⁷ De acordo com Frédéric Martel: “literalmente "dominante", ou "grande público". Diz-se por exemplo de um produto cultural voltado para o público em geral. "*Mainstream culture*" pode ter uma conotação positiva, no sentido de "cultura para todos", mas também, negativa, no sentido de cultura dominante.” (2012, p. 479).

artes antes desta época. O medievalismo, portanto, não se apresenta como um movimento literário ou artístico definido, mas como um tema que perpassa diferentes contextos. Pode-se observar como este tema foi expresso no período Romântico e posteriormente na era Vitoriana com ideais distintos, que se conectam pelo sentimento de nostalgia evocado pelos elementos medievais.

Durante o século XIX, testemunhou-se grande desenvolvimento tecnológico e científico em países europeus; tais descobertas desafiavam valores centrais da sociedade europeia ocidental, e destes questionamentos emergiram diversas ansiedades e incertezas sobre o funcionamento das instituições que mantinham organização social então estabelecida. O desconforto gerado neste período conturbado trouxe à tona uma busca por um modelo de sociedade autorregulada e fixada em valores de ordem, religião e hierarquia. A retomada de elementos sociais e literários que se fizeram presentes no período denominado Idade Média fornecia o código de valores cavalheirescos – e, portanto, uma organização social que seria almejada para opor as revoluções presenciadas pela Inglaterra neste período – dando surgimento, então, ao conceito de medievalismo. Como descrito por Simmons (2011),

Medievalismo, portanto, é visto como um conceito que emerge apenas no século XIX como uma reação à crescente tecnologia, produção em massa e reconsideração de valores tradicionais impulsionada por descobertas científicas (p. 3, tradução nossa)

Este conceito se expandiu em um campo de estudos que tomou diferentes formas, englobando até mesmo obras anteriores ao movimento romântico, e que segue agregando teorias modernas e contemporâneas ao seu escopo. O medievalismo é essencialmente definido por uma consciência de seu posicionamento histórico, sempre de forma subjetiva e comparativa: um contraste do presente em relação à Idade Média reinventada (SIMMONS, 2011). Os elementos de narrativas medievais, quando evocados desta maneira na arte e na literatura, são capazes de construir um sentimento específico de perda e desconexão com o passado representado. A perda, no entanto, almeja a construção de um futuro ideal,

Assim como toda a obra de Scott, *Ivanhoe* não é apenas uma reconstrução do passado, mas uma re-visão do passado que procura estabelecer um futuro mais desejável. A História não é mais irrelevante para o tempo presente; ela passa a prover um campo imaginário de possíveis soluções para as crises do agora (FAY, 2002, p. 2, tradução nossa).

Desta forma, os medievalismos e ficções modernas voltadas à ideia do medievo não se pretendem representações históricas, mas dialogam com as ansiedades e expectativas do período no qual foram produzidas; elas exploram, como Elizabeth Fay (2002) aponta,

possibilidades para o presente e futuro por meio da interpretação de elementos históricos. Há, portanto, uma dimensão imaginativa essencial para a noção de medievalismo, que se conecta aos desdobramentos Românticos que serão aqui mencionados.

Fay (2002) discute as diferentes formas pelas quais o medievalismo foi interpretado pelo Romantismo inglês e posteriormente na época Vitoriana. Entende-se por Romantismo a convenção estética e literária que se desenvolveu “no limite da modernidade” (FAY, 2002, p. 7), principalmente durante os séculos XVIII e início do XIX na Europa, sendo possível observar traços do movimento na Inglaterra já durante primeiro quarto do século XVIII (PHELPS, 2012). Phelps (2012) aponta três principais características que definem o Romantismo: a subjetividade, o pitoresco e a reação; o retorno à arte, religião e modo de vida da Idade Média supre precisamente a busca pelo pitoresco e propicia “o material pelo qual o espírito Romântico ansiava” (PELPHS, 2012, p. 5). Este contexto gerou um crescente interesse de escritores e artistas em revisitar elementos medievais. Foi também durante o Romantismo que “literatura” tornou-se sinônimo de imaginação ou ficção: não a representação do real, mas algo inventado – noção que posteriormente seria parte do gênero de fantasia. O termo “imaginação” age de forma ambígua, referindo-se tanto a algo não-verdadeiro quanto ao que é criativo e visionário (EAGLETON, 1996).

De acordo com Fay (2002), a prática de voltar-se para o passado como forma de vislumbrar uma utopia futura poderia tanto assumir um viés conservador, retomando ideais de honra e ordem social, quanto revolucionário, em oposição à hierarquia social estabelecida e composição econômica que se desenvolveu com a Revolução Industrial. A primeira interpretação se fez mais presente na época vitoriana, enquanto a segunda foi uma construção romântica. Simmons (2011) também aponta para esse aspecto, demonstrando que autores do movimento Romântico evocavam elementos medievais como uma forma de desafio às estruturas sociais, descrevendo não os cavaleiros e damas, mas as classes menos privilegiadas. O medievalismo que por vezes se observou na era romântica inglesa (também chamado de medievalismo popular), portanto, se caracterizou como “o uso imaginativo do passado para criar uma visão do que a Grã-Bretanha deveria ser no futuro, olhando para suas origens – como sempre, reais ou imaginárias” (SIMMONS, 2011, p. 6), e se sustentou na afirmação dos direitos do povo – muito alinhado à primeira Revolução Francesa.

Os usos contraditórios da noção de medievalismo estão conectados às incongruências do próprio movimento romântico; as mesmas revoluções impulsionando o dinamismo, idealismo, e desenvolvimento tecnológico também criavam uma realidade inóspita para a classe trabalhadora a partir do novo regime burguês (EAGLETON, 1996);

Terry Eagleton (1996) afirma que para autores como Shelley e Byron a imaginação se tornou uma "força política", e a literatura, bem como toda criação artística, representava uma forma de trabalho não alienado que fazia claro contraste à produção capitalista. Como aponta o autor,

Em frente a tais forças, o privilégio delegado pelos Românticos à "imaginação criativa" pode ser visto como bem mais do que escapismo ocioso. Pelo contrário, "literatura" agora aparece como um dos poucos enclaves nos quais os valores criativos – expurgados da face da sociedade Inglesa pelo capitalismo industrial – poderiam ser celebrados e afirmados. "Criação imaginativa" pode se mostrar como a imagem do trabalho não-alienado; o escopo intuitivo, transcendental da mente poética seria capaz de prover uma crítica viva às ideologias racionalistas ou empiricistas escravas ao "fato". A obra literária em si passa a ser vista como uma unidade misteriosa e orgânica, em contraste com o individualismo fragmentado do Mercado capitalista. (...) Sua tarefa [da literatura] é transformar a sociedade em nome das energias e valores encarnados pela arte. (EAGLETON, 1996, p.17)

Em meio a estas diferentes faces do medievalismo, determinadas figuras da literatura medieval são retomadas para evocar certas imagens e valores. O cavaleiro aparece como símbolo de nobreza e honra, representando o conservadorismo do medievalismo vitoriano; sua presença estabelece um ideal de ordem e harmonia, uma tradição paternalista que carrega os valores da aristocracia. Como uma ficcionalização do guerreiro medieval, a figura do cavaleiro estabelece um parâmetro de comportamento cortês em uma tentativa de "civilizar" violência marcial perpetuada pelos *cavaliers*. O código cavalheiresco louvava "a lealdade, honestidade, cortesia, humildade e generosidade" (FAY, 2002, p. 21, tradução nossa), e o cavaleiro afirmava sua força oferecendo proteção aos mais frágeis.

Já a figura do trovador, em sua concepção Romântica, desafia a tradição feudal e carrega consigo uma carga de rebeldia; ele confronta a supremacia do rei e da aristocracia e celebra a individualidade do sujeito, o que o tornou uma figura central para o medievalismo Romântico. Ao escrever sobre suas impressões e sentimentos, o trovador seria capaz de traduzir as ansiedades de seu tempo. É por meio do trovador que o elemento do amor cortês (termo cunhado também no período vitoriano) aparece no medievalismo. O discurso posteriormente intitulado amor cortês se desenvolveu na Idade Média como uma disputa de poder político entre o poeta e o senhor feudal por meio da mulher, sendo uma "troca homosocial sobre o corpo de uma mulher ausente" (FAY, 2002, p. 171, tradução nossa).

Através do estabelecimento formal do código de amor cortês, a dinâmica trovadoresca do verso de amor combina dois polos, o da canção de gesto e o do romance. É, por um lado, uma construção da identidade masculina em relação a outros homens via o objeto sexual feminino (como no romance), e por outro lado, um discurso puramente masculino como nas canções, por meio do silenciamento e ausência de uma dama, supostamente, presente (FAY, 2002, p. 18, tradução nossa).

Esta concepção de amor assume uma dimensão idealizada a partir das traduções de *O Banquete* de Platão. O texto clássico foi retomado na Idade Média e aplicado às dinâmicas heterossexuais, opondo o amor “puro” e enobecedor ao desejo, meramente adúltero; o amor verdadeiro seria indescritível, afetivo, inalcançável, não físico ou sexual. A literatura Romântica, como aponta Fay (2002), mirou-se de diversas formas na tradição do amor cortês, particularmente no papel disruptivo do trovador. A poesia de Percy Shelley e John Keats apresentavam o trovador como uma figura que se rebela contra a autoridade, representando o ideal romântico de criar e imaginar a arte, em oposição à produção capitalista.

Alguns autores associados a tal movimento literário consideravam a relação discursiva entre o sujeito-lírico e a dama aristocrata uma forma de subversão ao poder patriarcal; tal noção foi desafiada por autoras do mesmo período, apontando o a falta de agência das figuras femininas, tornadas objetos de disputa. No entanto, o medievalismo Romântico também expandiu a noção de “amor” para um amor à humanidade e à arte.

Entre as concepções românticas sobre a Idade Média e os contos aqui analisados, no entanto, há mais de um século de diferença. Durante o século XX, surgiram muitas manifestações medievalistas, seja reforçando os ideais românticos ou rompendo e propondo novas concepções. Para nos aproximarmos da produção literária de Martin, vale a pena destacar algumas características desse processo, especificamente na literatura de fantasia épica com inspiração medieval, que foi popularizada enquanto gênero pela obra de J.R.R. Tolkien.

1.1 Medievalismo e a fantasia épica

Como brevemente discutido na sessão anterior, o romantismo consolidou a percepção de que o texto literário é aquele que se ocupa das coisas que não existem; o imaginário, o criativo e o fantástico seriam mais instigantes e preciosos do que relatos prosaicos – aqui, assumindo o sentido de banal e ordinário. Como Terry Eagleton descreve,

Se o que não existe parece mais atraente do que aquilo que existe, se a poesia e a imaginação são preferíveis à prosa ou aos fatos concretos, então é razoável deduzir que isso expressa algo significativo sobre o tipo de sociedade na qual os Românticos viviam. O período histórico em questão é de revolução (EAGLETON, 1996, p. 16, tradução nossa).

De forma semelhante, a fantasia com elementos medievalistas em *O Senhor dos Anéis* se relaciona ao contexto histórico no qual J. R. R. Tolkien elaborou sua saga. Honegger (2005) discute que elementos da literatura medieval estão presentes em quase todas as obras

de Tolkien. Estes elementos remetem a textos épicos como Beowulf, mas também a línguas medievais: ao incluir em seus textos termos do inglês antigo, por exemplo, o autor almeja causar o que Honegger chama de uma sensação de *dejà-vu* em sua audiência.

A maior preocupação de Tolkien, no entanto, era a de recuperar os contos de fadas, e partir daí, deriva sua noção de medievalidade. A fantasia, na concepção tolkieniana, possui a função de desafiar a realidade, satisfazendo desejos humanos impossíveis fora da literatura (ROCHA, 2019). A ideia de *dejà-vu* surge como uma espécie de resposta ao paradigma modernista vigente na primeira metade do século XX, e, portanto, uma espécie de recuperação dos ideais românticos, e conseqüentemente, da idealização da Idade Média como um momento de valores bem definidos e dados à idealização.

Sendo assim, a consolidação da literatura fantástica contemporânea veio enquanto uma maneira de recuperar valores, recuperar a essência filosófica que, para Tolkien, estava perdida no início do século XX, numa sociedade pós-industrial. Enquanto sua obra ainda é a mais reconhecida e influente dentro do gênero, o que objetivamos aqui é entender o quanto disso se manteve nas representações de cenários medievais e o quanto foi desafiado nos contos que discutiremos. Para isso, é necessário compreender o que mudou no contexto da literatura especulativa em geral nos tempos de Martin.

2 George R. R. Martin

O autor, nascido em 1948, é natural de Bayonne, Nova Jersey, estado dos Estados Unidos da América. Recebeu sua educação básica e superior durante um momento politicamente conturbado em seu país, no qual diversos movimentos sociais ganhavam força e rejeitavam posturas autoritárias. A década de 1960 é palco do auge do movimento hippie, da contracultura, da luta por direitos civis e da crítica à Guerra do Vietnã (GRANT, 2014). É nesse contexto que Martin se torna um adulto e começa a produzir sua literatura.

Seu primeiro conto, “The Hero”, foi publicado na revista *Galaxy* no ano de 1971. Durante essa primeira década de publicações, o autor escrevia majoritariamente ficção científica, no contexto onde o movimento conhecido como “A Nova Onda” emergia, justamente afiliado às pautas sociais que tomavam conta do espaço público no momento (STEBLE, 2011). Conforme a Nova Onda perdeu força ao final da década de 1970, Martin também se tornou predominantemente um autor de horror, suspense, muito embora sem abandonar completamente o que escrevia anteriormente (MAIA, 2018). Nota-se que, até esse

momento, a fantasia de inspiração medieval não estava entre os gêneros que Martin mais escrevia, muito menos pelo qual tinha seu relativo reconhecimento entre pares e público geral.

Foi apenas na década de 90, depois de passar alguns anos praticamente afastado da escrita literária, mas trabalhando com séries de televisão em Hollywood como roteirista e produtor, que Martin voltou a se dedicar à sua antiga atividade, mas dessa vez, trabalhando no livro *A Guerra dos Tronos*, primeiro da série *As Crônicas de Gelo e Fogo*. Depois de quatro volumes publicados, os livros serviram de material base para a série de televisão *Game of Thrones*, da emissora HBO. Ambientada no continente de inspiração medieval de Westeros, *As Crônicas de Gelo e Fogo* acompanham a trajetória de diversas famílias nobres disputando poder político enquanto ameaças sobrenaturais ressurgem.

Muito embora seja um confesso fã da obra de J. R. R. Tolkien e Robert E. Howard (MARTIN, 2006), a predominância da fantasia na carreira de Martin veio apenas após mais de vinte anos de publicações, e, no entanto, foi a obra que o tornou mundialmente conhecido. Uma das razões para explicar essa tão longa ausência foi dada pelo próprio autor. Segundo ele, não havia um mercado estruturado para a publicação de literatura fantástica nos Estados Unidos durante a década de 1970. Sendo assim, o que ele e muitos outros autores fãs do gênero fizeram foi escrever algumas poucas histórias de fantasia em meio a muitas de ficção científica, que os permitiam fazer da escrita uma carreira (MARTIN, 2006).

Mesmo dentro de uma escrita em gêneros variados Martin sempre se destacou entre seus colegas como um autor “romântico”, como posto por ele mesmo e por outros escritores do período. Ainda nos anos 70, comentando a escrita de “As Canções Solitárias de Laren Dorr”, o autor afirma ser um “romântico inabalável (não direi ‘incurável, pois o romantismo é uma tradição literária/filosófica com uma longa e honrada história, não uma doença, obrigado.” (MARTIN, 1977, p. 15, tradução nossa). Sua amiga e parceira escrita também reforça essa característica:

Quando eu conheci George em 1973, ele chamava a si mesmo orgulhosamente de um romântico (isso foi muito antes do surgimento do termo “emo”). Ele era sonhador e sensível, ressentido pelas oportunidades perdidas, inseguro, dado à melancolia (...). Quando esse livro (*A Morte da Luz*) foi publicado, alguns anos depois, eventos pessoais abalaram severamente sua visão romântica, mas mesmo que às vezes fosse amargo, ele ficava de luto por suas ilusões e se recusava a tornar-se um cínico (TUTTLE, 2015, p. vii, tradução nossa).

É intrigante que, duas décadas antes de sua obra se tornar conhecida pelo realismo, a postura romântica de Martin enquanto autor fosse tão ressaltada por ele e aqueles ao seu redor. É claro que isso pode acarretar influências em suas representações da Idade

Média em sua literatura, no entanto, isso nunca foi evidenciado. Mas é preciso antes, compreender o que já sabemos sobre as suas idades médias.

2.1 O medievalismo de Martin

No que nos é possível observar para a realização deste trabalho, pesquisas tratando do medievalismo retratado nas obras de Martin antes de *As Crônicas de Gelo e Fogo* são inexistentes. Esses textos, de forma geral, foram muito pouco estudados pela academia e crítica literária. Essa lacuna revela que há muito a ser estudado e compreendido, não apenas como forma de apurar nosso entendimento sobre sua obra de maior sucesso, mas também sobre como Martin se insere e dialoga com os diferentes contextos de escrita pelos quais passou desde a década de 1970.

No entanto, Shiloh Carroll, uma das primeiras pesquisadoras especialistas na obra de Martin, desenvolveu um estudo a respeito de como o medievalismo é caracterizado em sua saga mais célebre, que remonta à Idade Média em sua ambientação e em uma série de costumes, normas, tecnologias, organizações de estado, entre muitos outros elementos. Em *Medievalism in A Song of Ice and Fire and Game of Thrones*, Carroll conclui que apesar de reiteradas afirmações do autor e a comum concepção de que estes livros tentem se aproximar da Idade Média “real” (o que a autora argumenta ser uma tarefa impossível para literatura), os livros são, na verdade, fruto de um misto de influências que passam por “romance medieval, história, romance medievalista vitoriano, fantasia neomedieval, ou medievalista moderna e horror” (CARROLL, 2018, p. 182).

Anthonsson e García Jr. (2015) se debruçaram especificamente sobre o romantismo presente em *As Crônicas de Gelo e Fogo*, argumentando que:

O romantismo que relacionamos ao trabalho de Martin¹¹⁸ é bem específico: a ênfase na emotividade e no individual, um olhar que se volta com firmeza para o passado e a crença no indomável espírito humano. Todos esses aspectos são marcas do movimento romântico do século 19, com o qual Martin se identificou e obras anteriores. (...) (A) influência (do romantismo) ainda pode ser claramente encontrada na série *As Crônicas de Gelo e Fogo*, provocando um efeito importante na apresentação da narrativa. (ANTHONSSON e GARCÍA Jr., 2015, p. 20).

O efeito ao qual os autores se referem é a contraposição de um passado romântico (e nesse caso, medieval, uma vez que toda a ambientação da série o é) à realidade apresentada pelo ponto de vista dos personagens durante o curso da narrativa. As ilusões constantes

¹¹⁸ Muito embora aqui afirmem de forma geral, o texto logo se delimita à série *As Crônicas de Gelo e Fogo*.

referentes a eventos passados na *fabula*¹¹⁹, informados de forma expositiva (STERNBERG, 1978) a partir de diversos pontos de vista com limitações de informações, é constantemente desmistificado seja pelas memórias de outros personagens com ponto de vista (o que ao menos torna a experiência dúbia) como pelas ações diretamente narradas.

Para citar alguns dos exemplos discutidos pelos autores, Lyanna Stark é lembrada por Robert como uma donzela recatada, enquanto Eddard se lembra da irmã como mais arredia e em menos conformidade com o que era esperado de uma dama. Jon Snow possuía uma visão idealizada da Patrulha da Noite, ordem militar a qual vai servir, mas é desiludido ao se deparar com a natureza de seus companheiros, “ladrões comuns e assassinos que escolheram a Muralha ao invés da morte, e não indivíduos movidos por um senso de honra e dever” (ANTHONSSON e GARCÍA Jr., 2015, p. 21). Eles concluem que:

O romantismo captura os dois aspectos das opiniões de Martin sobre fantasia e as histórias: preenche a obra com uma nova camada de “cor”, com ressonâncias emocionais e uma espécie de maravilhamento, criando visões de amores trágicos e de uma nobreza condenada, o que destaca a decadência do cenário da dura realidade. Algumas das mais memoráveis cenas dos livros são carregadas de romantismo, mas em geral estão ligadas a um enigma, dando a sensação de que a história, em parte, é romântica porque não foi totalmente contada. (ANTHONSSON e GARCÍA Jr., 2015, p. 31).

Mesmo que a execução seja menos radical que sua proposição, a série de Martin ainda significa uma inovação importante para as representações medievalistas dentro da literatura fantástica. Ela apresenta uma ruptura com o que o ficcionista Joe Abercrombie classifica como tentativas de superar Tolkien “em grandiosidade do cenário, clareza de sua moralidade e familiaridade entre seus enredos e personagens” (ABERCROMBIE, 2019). A posição que a série ocupa no imaginário dos leitores de fantasia tende a ser o mesmo que Abercrombie reitera em seu depoimento pessoal, e é também uma das razões que motiva as perguntas postas ao presente trabalho: essas inovações sempre estiveram presentes, mesmo que de maneira embrionária, na fantasia de Martin? Teria essa mudança de paradigma acontecido discretamente duas décadas antes da publicação de *A Guerra dos Tronos*? São essas questões que nos motivam a lançar um olhar mais cuidadoso sobre os contos a seguir.

3 As Canções Solitárias de Laren Dorr

¹¹⁹ De acordo com Sternberg (1978), *fabula* “se refere a os fatos que ocorrem na obra, (re)arranjados na ordem de ocorrência” (p. 8, tradução nossa).

Este conto foi escrito em Maio de 1974 e publicado apenas dois anos depois, em Maio de 1976, na revista *Fantastic*. Ele também está presente na coletânea *Dreamsongs Vol I*, o que garantiu sua tradução e publicação no Brasil pela editora Leya em 2017. No português, a coletânea passou a se chamar “*Retrospectiva da Obra*”. O momento de escrita dessa história é definido por Martin diversas vezes como um dos piores de sua vida emocional (MARTIN, 2017), e por esse motivo, o objetivo era “botar no papel a visão mais romântica que conseguisse para poder me curar” (MARTIN, 1977, p. 15).

O resultado é a história de Sharra, uma mulher que viaja entre mundos em busca de seu antigo amante, Kaydar, que foi tomado de si pelos cruéis Sete Deuses. Em um desses mundos, conhece Laren, um homem que também foi amaldiçoado pelos Sete, e condenado a viver completamente sozinho em seu universo. Sharra logo se vê dividida entre sua paixão por um homem solitário, que não tem nada além dela, e o seu mais antigo objetivo. Ela promete ficar um mês com Laren antes de prosseguir sua busca, enquanto ele lhe promete que, quando esse tempo acabar, irá levá-la ao portal para que possa ir embora e ajudá-la com o guardião que os Sete sempre colocam junto aos portais. Quando chega o momento da despedida, Laren se revela o guardião, e diz que “tentou detê-la com amor. Mas apesar de tudo isso, ele foi sincero e nunca a cantou falsidades” (MARTIN, 2017, p. 312). Sharra promete voltar quando encontrar Kaydar e segue sua jornada, enquanto Laren seguirá a esperando.

O amor impossível, tema central da história, ajuda a revelar que tipo de Idade Média está aqui sendo evocado. Laren constantemente se põe à disposição de Sharra e tenta se mostrar digno de seu amor. Em última instância, espera que tenha sido bom o suficiente para que ela prefira ficar ao invés de ir atrás de Kaydar. A ideia de amor cortês, embora avulsa de sua estrutura social, uma vez que Laren possui uma posição num mundo sem outras pessoas que não é sequer possível tendo como espelho as organizações sociais medievais. Na sua perspectiva, Sharra assume o papel de realização máxima possível, uma vez que Laren ficou incontáveis séculos esperando por ela. Segundo ele: “Houve um momento (...) em que me dei conta de que amaria qualquer voz que não fosse um eco da minha própria” (MARTIN, 2017, p. 301).

Embora Sharra possa assumir a posição de donzela idealizada para Laren, essa não é a característica no que concerne o seu próprio enredo, sua história e motivações. Dentre a série de questões sociais trazidas à ficção científica pela Nova Onda, estavam as pautas feministas (LEFANU, 1988). “As Canções Solitárias de Laren Dorr”, sendo produto desse contexto apresenta Sharra não como uma personagem subordinada a personagens masculinos,

mas como agente de sua própria narrativa. Além disso, diferente do que a ideia de amor cortês poderia sugerir, ela também não tem muito em comum com a categoria medieval de donzela.

No entanto, ela facilmente se enquadra em outra figura identificada por Elizabeth Fay (2002), a de “cavaleira” (no original, “*female knight*”). De acordo com a autora, esse tipo de personagem, frequentemente utilizada nos escritos oitocentistas de Shelley e Byron, são heroínas que falham como “amadas” (p. 161) de acordo com a concepção platônica. Nesse sentido, acabam incorporando os valores cavaleirescos em seu altruísmo (p. 109) e, portanto, reforçando valores de um medievalismo idealizado, mesmo que destoante do tradicional sexismo vitoriano.

E o amor perdido do passado de Sharra, que a transforma em uma guerreira obstinada, não é o único presente no enredo. É negada a permanência de todos os envoltimentos românticos do conto. O relacionamento dela e de Laren também é impossível, uma vez que Kaydar existe, e Laren relata que em uma das versões de seu passado com as quais sonhou, os Sete também lhe tiraram sua esposa (MARTIN, 2017). Importante notar que não há qualquer menção a desentendimento entre os amantes em nenhum dos casos, apenas circunstâncias externas que os separam contra suas vontades.

Essa idealização do amor, característica da ideia romântica de amor cortês, é acentuada pelas constantes hipérboles presentes no conto. De certa maneira, não apenas o amor, mas diversos elementos desse universo, concretos e abstratos, aparecem em sua forma ideal, sendo esse um mundo de valores puros e claramente distinguíveis. Isso pode ser notado pelo fato de Laren viver absolutamente sozinho em seu mundo. Muito embora o isolamento pudesse ser possível na realidade, a história representa esse conceito em sua versão máxima, não apenas no sentido espacial (Laren não pode atravessar o portal que o levaria a outros mundos habitados), mas também no sentido temporal, uma vez que ele não tem memória de quando a situação começou, mas sua imortalidade o garante que ela não tenha um fim previsto.

Existem diversos outros elementos absolutamente hiperbólicos que caracterizam o mundo de Laren como um lugar de essências: seus poderes, que o garantem completo controle sobre o lugar, sendo possível mover castelos e montanhas (MARTIN, 2017), suas canções que se tornam mais do que música, mas assumem caráter sensitivo (MARTIN, 2017) e o poder praticamente absoluto dos Sete, que tanto tiram Kaydar e Sharra e ocasionam sua jornada de séculos, quanto isolam Laren por tempo indeterminado. Os Sete não demonstram qualquer outro objetivo além de prejudicar Laren e Sharra em seus relacionamentos. Sendo assim, há

também uma hipérbole moral, onde o amor é o sentimento dos personagens nobres, e o ódio é aparentemente gratuito.

Laren também se relaciona com a ideia de amor cortês pela sua música. Ele assume o papel importante notar é que não há aparente discrepância entre a história real de ambos (da maneira como eles mesmos as manifestam) e suas versões épicas e musicadas por Laren. Sendo assim, a realidade daquele mundo inspirado em um contexto medieval se justapõe ao paradigma do trovador, da artificialidade e da canção e, portanto, se aproxima novamente da idealização de trovador; através disso, Laren dá a forma épica para as histórias dele e de Sharra.

Desta forma, “As Canções Solitárias de Laren Dorr” utiliza de diversos ideais românticos para representar um mundo análogo ao medieval. Reforça-se a pureza e o essencialismo de emoções e valores, bem como a constante melancolia, o sentimento de perda, todos acentuados pelas hipérboles, tanto materiais como abstratas. Apesar disso, o tratamento dado para os personagens é bastante característico de seu contexto, eximindo-se de reduzir as personagens femininas a funções acessórias ou a estereótipos como donzelas em perigo.

4 Nas Terras Perdidas

Escrito sob pedido para a coletânea *Amazons*, em 1982, esse conto é produto de outro momento da vida de Martin, que, diferentemente de em 1974, já estava casado com sua atual esposa, Parris McBride. Desde alguns anos antes, houve uma considerável diminuição da recorrência de desilusão amorosas em suas histórias, e também, sua bibliografia estava cada vez mais voltada à ficção de horror, como atestam o lançamento de seu romance *Sonho Febril*, um ano antes, e também histórias como “Recordando Melody”, “*The Needle Men*” e “O Tratamento do Macaco”, todas publicadas com menos de dois anos de diferença de “Nas Terras Perdidas”.

Na história, Jerais, um cavaleiro leal à lady Melange, procura Gray Alys, uma espécie de feiticeira (a palavra nunca é usada no texto, nem qualquer definição para sua atividade), pois sua senhora quer o poder de se transformar em lobo. Alys, cuja fama é de conceder os desejos, porém de uma maneira que não satisfaz aqueles que a procuram, aceita o pedido de Jerais. No entanto, ele também pede por si mesmo que o pedido de Melange não seja atendido. Então, para fazer o feitiço, Alys vai em direção às terras perdidas, acompanhada de Boyce, o homem que prometeu que poderia ajudá-la a caçar um lobisomem.

Sozinhos em um ambiente deserto e hostil, os dois se tornam amantes. Até que, na primeira noite de lua cheia de sua jornada, Boyce revela-se um lobisomem e ele e Alys se enfrentam. Derrotado, ele implora para ela que fiquem juntos, pois apenas ela, que muda de forma à sua escolha, pode entender seus instintos animais. Alys se desculpa com Boyce, pois precisa conceder os desejos de seus clientes. Ela o mata e retira sua pele. No entanto, o narrador nos permite compreender que não foi uma escolha fácil para Alys, que está de luto. Ao final da história, ela concede o poder da transformação a Melange, e a Jerais, seu verdadeiro desejo: casar-se com sua senhora. Embora ambos tenham recebido presentes de Gray Alys, terminam descontentes, pois Melange perde o controle sobre si mesma e Jerais está fadado a viver com uma esposa que frequentemente se transforma em uma fera e ameaça sua vida.

Neste conto a imagem de Idade Média evocada é, em certa medida, distinta daquela que define “As Canções Solitárias de Laren Dorr”. “Nas Terras Perdidas” é construído como a aventura de um guerreiro até terras inóspitas. No entanto, o aventureiro é Boyce, e não Jerais, que já nos primeiros parágrafos do texto é apresentado como o cavaleiro ideal: desde sua conduta até sua aparência, a caracterização deste personagem imediatamente refere à tradição medieval:

Lady Melange sabia disso, já que governava da alta Fortaleza construída na encosta da montanha. Talvez por isso não tenha ido pessoalmente. Em vez disso, Jerais foi apelar a Gray Alys naquele dia – *Blue Jerais*, o guerreiro da dama, o maior entre os paladinos que protegiam sua alta fortaleza e comandavam seus exércitos em batalha, capitão de sua guarda colorida. Jerais vestia um traje de seda azul-clara sob placas azul-celeste de sua armadura esmaltada (MARTIN, 2017, p. 331).

O brasão que lhe fez conhecido como *Blue Jerais* e seu título de campeão da Lady Melange estabelecem o cavaleiro como um alguém que desfruta da confiança de sua soberana, bem posicionado dentro da hierarquia social estabelecida – Gray Alys menciona que a cor azul, no contexto da narrativa, simboliza a lealdade. Porém, o poder que sua imagem indica não se sustenta pela narrativa. A chegada de Boyce – que não é nobre, mas humilde e habilidoso – estabelece uma nova imagem de cavaleiro, de certa maneira subvertendo a impressão inicial até a revelação de sua verdadeira forma monstruosa.

Boyce e Alys são aqueles que perturbam a ordem social; enquanto o poder hierárquico pertence à Lady Melange e ao paladino Jerais, eles não participam da jornada central da narrativa. São os corpos limítrofes, fluidos e metamorfos de Gray Alys e Boyce que carregam o poder mágico que essencialmente move a narrativa; estes personagens não estão incluídos na configuração social cortês, mas acabam por alavancar o destino dos soberanos.

Ao representar os sujeitos “comuns” de seu universo medieval, Martin se aproxima do “medievalismo popular” que se observou em algumas obras do período Romântico.

A temática do amor inatingível também se encontra presente nesse conto; embora se faça explícito que tanto Boyce e Alys quanto Jerais e Melange são amantes, a ambos os casais é negada a possibilidade de felicidade. Diferentemente da tradição do amor cortês, o que acaba por separar os personagens não é uma ordem hierárquica ou uma disputa política, mas sim as próprias ambições e valores de cada um. A estrutura narrativa de disputa entre dois cavaleiros pelo amor de Lady Melange é brevemente mencionada, mas não se sobressai aos planos da soberana sobre seu próprio destino – transfigurar-se em lobo. Alys e Melange demonstram sua agência por meio de suas escolhas, desejos, e genuína angústia pelas consequências de suas ações. Ainda assim, a perda do amor é acompanhada de imenso luto e desgraça para os personagens.

Nesse sentido, “Nas Terras Perdidas” é definitivamente menos romântico e apresenta um cenário menos essencialista que o conto anteriormente discutido. Talvez isso seja fruto de um momento menos romântico do próprio autor, ou talvez, esteja associado às suas narrativas voltadas para o horror urbano, predominantes quando a história foi escrita. O fato é que a moral e as escolhas não são claras aqui: Gray Alys é uma figura à margem da estrutura medieval, que encontra em sua história, não apenas uma tragédia de proporções iguais ou maiores à da nobreza, mas que também se propõe a demonstrar o que há por trás de sua aparente insensibilidade e impenetrabilidade. Dessa maneira, há uma desmistificação da figura da feiticeira, que é justamente o contrário do que é reafirmado em “As Canções Solitárias de Laren Dorr”, onde há reiteração do mito e da idealização do mundo ao redor.

Conclusão

Os elementos medievalistas presentes nos contos de Martin evocam a nostalgia por outro lugar e espaço; no entanto, não idealiza o contexto medieval imaginário como um exemplo de valores tradicionais ou de revolução. O que se sobressai é o herói individual, e seus próprios interesses conflitantes, mesmo que estes interesses, no caso de Sharra, sejam essencialmente derivados de ideais românticos, enquanto Gray Alys confronta o amor idealizado com pragmatismo. De certa maneira, isso representa a citação de Faulkner trazida à tona por Martin em diversas ocasiões:

William Faulkner disse praticamente a mesma coisa ao aceitar o prêmio Nobel de Literatura, quando falou de “velhos fatos e verdades do coração, as verdades

universais sem as quais qualquer história se torna efêmera e condenada – amor, honra, piedade, orgulho, compaixão e sacrifício”. O “coração humano em conflito consigo mesmo”, disse Faulkner, “por si só faz a boa literatura, porque só sobre isso vale a pena escrever (MARTIN, 2017, p. 816).

A hipérbole, as noções de honra e coragem, a figura do cavaleiro são imediatamente reconhecíveis e, à primeira vista, familiares. O que se apresenta nos contos analisados é em parte um reforço, em parte, uma ruptura com a carga de sentido atrelada a certos personagens e temas. “As Canções Solitárias de Laren Dorr” se provou mais próximo daquilo que Tolkien defende enquanto função da fantasia, um lugar para o impossível e para a clareza. Enquanto “Nas Terras Perdidas”, por sua vez, se propõe a complexificar mais as questões, preencher lacunas e abordar estruturas sociais do período medieval, evitando sua completa idealização e naturalização.

É justificada, portanto, a afirmação de Martin sobre si mesmo ainda nos anos 70, de que é um romântico, afinal, num novo momento de negação de essencialismos, escrevendo durante a Nova Onda da Ficção Científica, o autor acha espaço para recuperar valores não apenas Tolkenianos, mas também que remetem a uma noção de Idade Média predominante no século XIX. Isso, porém, não fica estante ao longo dos anos, uma vez que, menos de uma década depois, sua representação medievalista acaba por se tornar menos idealista, ainda que timidamente nesse momento. As raízes de uma proposta de representar a Idade Média de maneira realista (ainda que seja apenas uma proposta) que Carroll identifica em “As Crônicas de Gelo e Fogo” (2018, p. 182), parecem estar plantadas sutilmente desde suas primeiras tentativas com o gênero.

Referências

- ABERCROMBIE, Joe. **Introduction. Tor.com.** In: <https://www.tor.com/2019/07/16/read-joe-abercrombies-introduction-to-the-folio-society-edition-of-a-game-of-thrones/>. Acesso em 27 de Fevereiro de 2020.
- ANTHONSSON, Linda; GARCÍA JR, Elio M. Palácio do Amor, Palácio da Dor. In: LOWDER, James (org.) **Além da Muralha: Explorando o Universo das Crônicas de Gelo e Fogo de George R. R. Martin.** Tradução de Márcia Blasques. São Paulo: Leya, 2015.
- CARROLL, Shiloh. **Medievalism in A Song of Ice and Fire.** Cambridge: Boydell & Brewer, 2018.
- EAGLETON, Terry. **Literary Theory: An Introduction.** Oxford: Blackwell Publishing, 1996.

FAY, Elizabeth. **Romantic Medievalism: History and the Romantic Literary Ideal**. London: Palgrave MacMillan, 2002.

GRANT, Susan-Mary. **História Concisa dos Estados Unidos da América**. Tradução de José Ignácio Coelho Mendes. São Paulo: EDIPRO, 2014.

HONEGGER, Thomas. Tolkien Through the Eyes of a Mediaevalist. In: HONEGGER, Thomas (org.). **Reconsidering Tolkien**. Zollikofen: Walking Tree Publishers, 2005.

LEFANU, Sarah. **In the Chinks of the World Machine: Feminism & Science Fiction**. London: The Women's Press, 1988.

MAIA, Arthur. **A Obra de George R. R. Martin nos anos 70 e 80: Comparando Estilos. Gelo & Fogo**. Disponível em: <https://www.geloefogo.com/2018/07/a-obra-de-george-r-r-martin-nos-anos-70-e-80-comparando-estilos.html>. Acesso em: 27 de Fevereiro de 2020.

MARTEL, Frédéric. **Mainstream: A guerra global das mídias e das culturas**. Tradução de Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

MARTIN, George R. R. **Retrospectiva da Obra**. Tradução de Alexandre Martins et al. São Paulo: Editora Leya, 2017.

MARTIN, George R. R. **Songs of Stars and Shadows**. New York: Pocket Books, 1977.

ROCHA, Fabian Quevedo da. **The Road Goes Ever On : J. R. R. Tolkien's Response to the Dark Days of the Twentieth Century, and After**. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 132 p., 2019.

SIMMONS, Clare A. **Popular Medievalism in Romantic-era Britain**. New York: Palgrave MacMillan, 2011.

STEBLE, Janez. New Wave Science Fiction and the Exhaustion of the Utopian/Dystopian Dialectic. **ELOPE: English Language Overseas Perspectives and Enquiries**, Ljubljana, v. 8, n. 2, p. 89-93, Outubro de 2011.

STERNBERG, Meir. **Expositional Modes and Temporal Ordering in Fiction**. Baltimore: The John Hopkins University Press, 1978.

VIKE, Magnus. **The Familiar and the Fantastic: A Study of Contemporary High Fantasy in George R. R. Martin's A Song of Ice and Fire and Steven Erikson's Malazan Book of the Fallen**. Dissertação (Mestrado em *Foreign Languages*) – Department of Foreign Languages, University of Bergen. Bergen, 89 p., 2009.

**IN AN EMPTY CASTLE: MEDIEVALISM AND ROMANTISM IN
GEORGE R. R. MARTIN’S “THE LONELY SONGS OF LAREN DORR”
AND “IN THE LOST LANDS”**

Abstract

This work aims at discussing which elements of the cultural aspect called “the Middle Ages” are present within two short stories by the North American author George R. R. Martin, “The Lonely Songs of Laren Dorr” (1976) and “In the Lost Lands” (1928). It also seeks to debate how those elements relate to the Romantic aesthetic and literary movement. Both short stories are among Martin’s first medieval fantasy themed works, and therefore, in some ways, lay the path for his world renowned series, *A Song of Ice and Fire*. Based on Elizabeth Fay’s considerations about the Romantic movement and the resurgence of medieval cultural aspects, as well as Shiloh Carroll’s observations concerning the presence of medievalism in Martin’s later work, we hope to understand how these early texts differ, if at all, from the author’s approach to the referred theme from the 90’s onwards. Consequently, we seek to point out the persistence of the Romantic paradigm within the literary scene on the second half of the 20th century.

Keywords

Medievalism. Romanticism. Epic fantasy. George R. R. Martin.

Recebido em: 25/04/2020

Aprovado em: 17/06/2020