

unesp  **UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA**
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
Faculdade de Ciências e Letras
Campus de Araraquara - SP

CAMILA GOOS DAMM

AS DEUSAS DOS RAMOS E O SAGRADO FEMININO



ARARAQUARA – S.P.
2019

CAMILA GOOS DAMM

AS DEUSAS DOS RAMOS E O SAGRADO FEMININO

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: Teoria e Crítica da Narrativa

Orientador: Prof. Dr. Aparecido Donizete Rossi

Bolsa: CNPq

ARARAQUARA – S.P.
2019

Damm, Camila Goos
As Deusas dos Ramos e o Sagrado Feminino / Camila
Goos Damm – 2019
120 f.

Dissertação (Mestrado em Estudos
Literários) – Universidade Estadual Paulista
"Júlio de Mesquita Filho", Faculdade de
Ciências e Letras (Campus Araraquara)
Orientador: Aparecido Donizete Rossi

1. Mabinogion. 2. mitologia celta. 3.
arquétipos. 4. feminismo. 5. sagrado feminino.
I. Título.

Ficha catalográfica elaborada pelo sistema automatizado
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

CAMILA GOOS DAMM

AS DEUSAS DOS RAMOS E O SAGRADO FEMININO

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – UNESP/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: Teoria e Crítica da Narrativa

Orientador: Prof. Dr. Aparecido Donizete Rossi

Bolsa: CNPq

Data da defesa: 29/05/2019

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Presidente e Orientador: Prof. Dr. Aparecido Donizete Rossi
UNESP - FCLAr

Membro Titular: Prof^a. Dra. Karin Volobuef
UNESP - FCLAr

Membro Titular: Prof^a. Dra. Luciana de Campos
UFPB

Local: Universidade Estadual Paulista
Faculdade de Ciências e Letras
UNESP – Campus de Araraquara

Àqueles que acreditam na mudança.

AGRADECIMENTOS

Às grandes mulheres da minha vida: minha mãe, Isabel, a quem sempre admirei demais e que acompanhou de perto cada etapa da dissertação; à minha irmã, Bruna, que é uma força da natureza e que me ensinou muito; à minha avó, Ruth, que compreende o inestimável valor da vida.

Aos homens da minha vida: meu pai, Marcello, que sempre esteve presente e me compreendeu; ao meu companheiro Jonas, um verdadeiro parceiro de vida. Obrigada por me darem exemplos incríveis de como homens podem ser.

À minha família em geral, quero agradecer por me apoiarem, acreditarem incondicionalmente no meu esforço e me cercarem de amor.

Ao meu orientador, Cido, por me dar liberdade e conselhos.

À minha tribo na dança, por renovar meus ânimos constantemente e por ser um maravilhoso grupo de mulheres diversas. Especialmente agradeço minha grande amiga Emi pelo apoio. Agradeço também à dança em si, minha forma pessoal de viver o sagrado.

Aos meus amigos Fred, Kaique, Gabriel e Vitória, por permanecerem comigo através de tempos difíceis e serem capazes de conversar sobre qualquer assunto, até mesmo sobre essas estranhas histórias celtas.

Aos meus gatos Zelda, Gunther e Carmen, minhas companhias mais fiéis durante as longas horas de escrita.

Finalmente, agradeço à esperança e à sorte, que têm sido minhas grandes amigas quando meus esforços conscientes parecem falhar.

RESUMO

No conjunto de lendas galesas intitulado *O Mabinogion* (séc. XIV-XV) encontram-se histórias que remetem ao passado pagão das tribos celtas que habitavam a Grã-Bretanha, registradas e modificadas após o processo de cristianização e a influência da estética medieval. O presente trabalho analisa três de suas proeminentes personagens femininas que provavelmente um dia possuíram *status* divino, Rhiannon, Aranrhod e Blodeuwedd, a partir tanto do estudo da cultura celta quanto dos arquétipos sob a perspectiva junguiana. Através dessas análises, discute-se conceitos e interpretações do sagrado feminino, da construção da inferioridade social feminina e do papel do mito e das artes na revisão e reconstrução dessa identidade, dialogando com os estudos feministas.

Palavras-chave: Mabinogion; arquétipos; mitologia celta; feminismo; sagrado feminino.

ABSTRACT

In the group of Welsh legends called The Mabinogion (XIV-XV centuries) are found stories that relate to the pagan past of the Celtic tribes that inhabited Great Britain, registered and modified after the process of Christianisation and the influence of medieval aesthetics. This dissertation analyses three of its prominent female characters that probably once had divine status, Rhiannon, Aranrhod and Blodeuwedd, considering both the characteristics of Celtic culture and the study of the archetypes in Jungian perspective. Through these analyses, concepts and interpretations for the sacred feminine, the construction of female's social inferiority and the part myths and art can play at the revision and reconstruction of this identity are discussed, dialoguing with feminist studies.

Keywords: Mabinogion; archetypes; Celtic mythology; feminism; sacred feminine.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
1. AS ORIGENS DOS RAMOS	12
2. OS ARQUÉTIPOS E O SAGRADO FEMININO	37
3. RHIANNON E A AMBIGUIDADE DA MÃE BONDOSA	63
4. REBELDIA E PUNIÇÃO: A FACE TERRÍVEL	87
CONSIDERAÇÕES FINAIS: A (RE)VOLTA DA ESPIRAL	110
BIBLIOGRAFIA	119

INTRODUÇÃO

Entre a Idade do Ferro e a Idade Média, a Grã-Bretanha passou por diversas mudanças, consequências de sucessivas ondas invasoras. As variadas tribos celtas que habitavam aquelas ilhas tiveram sua cultura, já bastante variada de um grupo para outro, influenciada e modificada por romanos, povos germânicos e pelo cristianismo. Essas dinâmicas podem ser sentidas no *Mabinogion*, conjunto de lendas galesas extraídas de manuscritos medievais – conhecidos por *Llyfr Gwyn Rhydderch* e *Llyfr Coch Hergest* – de por volta dos séculos XIV-XV, mas certamente mais antigas que esse registro.

Essas histórias, especialmente as chamadas *Quatro Ramos do Mabinogion*, apresentam uma mescla de mitologia celta pagã, folclore local, histórias de cavalaria medievais e moralidade cristã, tornando-se um interessante ponto de intersecção cultural. Percebe-se que, na mitologia celta, as personagens femininas – sejam elas deusas, criaturas sobrenaturais ou mortais – tinham um papel de extrema relevância. A cultura celta, apesar de inconfundivelmente patriarcal, ainda assim tinha uma atitude bastante própria em relação às mulheres, e lhes permitiam diversas liberdades e até mesmo a possibilidade de ocupar posições de poder e influência política. Mesmo com as acomodações feitas nas histórias para acompanhar o paradigma cultural do momento de seu registro, é notável que as personagens Rhiannon, Aranrhod e Blodeuedd, encontradas nos *Quatro Ramos*, conservam traços de suas origens folclóricas, o que condiz com um povo que se esforçava então para manter e recuperar certa identidade.

O mito sempre ocupou um espaço importante na compreensão ocidental dessa identidade, servindo frequentemente de objeto de reflexão e inspiração para diversas áreas, como a filosofia, as artes, o estudo do mundo natural, entre outras. O mesmo se observa a partir do surgimento da psicologia, que voltou-se para os mitos e ofereceu formas de interpretação extremamente ricas, pouco exploradas até então. Através do olhar dessa nova ciência, encontrou-se na mitologia, representadas em simbolismos e metáforas, situações de grande impacto para a psique humana, praticamente universais, como a relação com as figuras materna e paterna, a transformação trazida com a maturidade, o enfrentamento da mortalidade, a vontade de encontrar um propósito maior na própria existência, o lugar do ser humano diante da natureza e a questão do sagrado, para enumerar algumas. A cada geração, o mito se atualiza, unindo o que observamos conscientemente com aquilo que apenas intuímos.

Se os mitos podem elucidar certas passagens e momentos de crise da psique humana, talvez também possam oferecer caminhos para suas resoluções. Joseph Campbell parte dessa premissa para demonstrar a universalidade e importância do mito em sua obra *O Herói de Mil Faces* (2013). Esse elemento universal, de acordo com as ideias de Carl Jung, se explica através do inconsciente coletivo, lugar de origem dos arquétipos, que são personagens e motivos simbólicos recorrentes na mitologia, nas artes e, curiosamente, nos sonhos. Através do estudo dos arquétipos podemos perceber o que há de mais essencial em cada símbolo manifestado, para além das características particulares de cada cultura e indivíduo que o manifestam.

Essa distinção entre arquétipo e manifestação particular pode ser de imenso valor para os estudos feministas, pois ao voltarem seu olhar para as histórias – reais ou fictícias – do passado, encontram visões contraditórias de reverência e menosprezo pelo Feminino. Como os mitos não estão dissociados das culturas que os nutriam, sua característica universal encontra-se envolta por um viés bastante masculino. O sistema patriarcal, em que a mulher é vista como um ser diferente (diferença essa que, em vez de celebrada, é usada como justificativa para formas de hierarquização), tem sido quase que absolutamente dominante em qualquer sociedade humana, independente de época e lugar. Isso cria também uma perspectiva cultural e religiosa em que o homem é o padrão, dinâmica que se reflete nos mitos e nas manifestações dos arquétipos.

Erich Neumann, discípulo de Jung, notou esse desequilíbrio em favor do masculino, levando-o a escrever *A Grande Mãe* (1999). Nesse livro, Neumann realiza um exaustivo trabalho de resgate das figuras mitológicas femininas, buscando observar e esquematizar os padrões que emergem e, a partir deles, chegar às diversas facetas do arquétipo do Grande Feminino. Esse estudo é de grande importância para tentar balancear essa tendência favorável ao masculino, situação que acarretava em um desenvolvimento cultural e psíquico muito aquém das possibilidades - e que contribuía, por sua vez, para a continuidade de um sistema de opressão pouco saudável para a sociedade.

Além do apelo universal e da grande influência cultural que exerce, os mitos se destacam de outras narrativas pelo componente sagrado que lhes é atribuído; e mesmo que muito tempo se passe desde que alguma cultura de fato reverenciasse os eventos e figuras divinas neles descritos, o elemento sagrado permanece sensível, pois confere à história um sentido profundo, de algo que oferece uma revelação ou nova compreensão sobre a realidade imediata. É inegável o impacto duradouro que a experiência religiosa exerce sobre uma cultura ou povo. O conceito de Sagrado Feminino se constrói a partir

da vontade de resgatar esse tipo de experiência, olhando para as diversas facetas do arquétipo feminino como um caminho para retomar figuras que ficaram esquecidas ou que o patriarcado buscou ocultar e lembrá-las ou ressignificá-las no presente, manifestando esse arquétipo de forma atual. É sobre fértil terreno de diálogo entre uma cultura do passado, nesse caso a dos celtas, e as possibilidades de interpretação para as questões do feminino no presente que construímos este trabalho.

Assim, no primeiro capítulo, fazemos uma apresentação abrangente sobre os celtas, sua presença histórica, suas características, sua cultura, sua sociedade e sua mitologia. Algumas passagens de suas histórias mitológicas são recontadas para que se possa ter um senso de suas narrativas, de como se assemelham ou diferem das de outras culturas, dos simbolismos mais importantes e seus motivos recorrentes. Estas exposições serão retomadas com frequência para a melhor compreensão das discussões nos capítulos seguintes.

Passamos, no segundo capítulo, a um exame maior do conceito de arquétipo, mais especificamente do arquétipo feminino, que influencia diretamente o que se entende por sagrado feminino. Também são exploradas as causas e efeitos da opressão feminina, como essas dinâmicas sociais se relacionam com nosso entendimento psíquico da realidade que nos cerca, como os arquétipos emergem do inconsciente para a consciência e são apreendidos e projetados e como o feminismo e as mulheres têm tentado lidar com essas questões afim de resolvê-las. Obras que exploram a condição feminina na sociedade e na arte, como *The Madwoman in the Attic* (2000), de Susan Gubar e Sandra Gilbert; *The Newly Born Woman* (1986), de Hélène Cixous e Cathèrine Clément; *Elogio da Diferença* (1999), de Rosiska Darcy de Oliveira; e *Is Female to Male as Nature is to Culture?* (1974), de Sherry Ortner, são utilizadas para balizar essas reflexões.

A partir dos capítulos iniciais, realizamos uma análise das personagens Rhiannon, Aranrhod e Blodeuedd, cada uma expressando uma combinação própria de características da cultura celta e facetas do arquétipo feminino. Busca-se compreender como essas personagens demonstram agência e autonomia em narrativas essencialmente patriarcais, especialmente considerando-se que essas histórias foram registradas em um momento de transição cultural do País de Gales.

Finalmente, retoma-se tudo que foi discutido para explorar ligações entre feminismo, mitologia, psicologia e arte como formas convergentes para a criação de uma nova relação com o feminino, partindo tanto de mulheres quanto de homens,

transformando positivamente nossa cultura e proporcionando inclusão no lugar da hierarquização e rebaixamento.

1. AS ORIGENS DOS RAMOS

Para melhor entender o contexto do *Mabinogion*, é necessário falar dos celtas. Celta é o nome que hoje damos à cultura de diversas tribos que habitavam as regiões ao norte e oeste do Mediterrâneo durante a Idade de Ferro e Bronze, principalmente entre 1200 AC e o primeiro milênio DC. Essa classificação trouxe várias problemáticas que ainda hoje levantam questões, pois se originou mais de intenções nacionalistas e menos de estudos científicos rigorosos. Faremos uma breve discussão dessas dificuldades e sobre se existe, de fato, uma cultura que podemos chamar de celta.¹

Com tanta diversidade de tribos, espalhadas por um território tão vasto, mescladas a outras culturas locais, e sem nenhum registro escrito próprio, é fácil entender porque o termo "celta" carrega certa entonação vaga cuja validade é polemicamente discutida por estudiosos e especialistas, especialmente arqueólogos e linguistas, até hoje. O nome sobreviveu ao tempo por meio dos comentaristas da Antiguidade Clássica, como Júlio César:

Escrevendo sobre a Gália (França) na metade do século 1 a.C. ele afirma deliberadamente sobre os habitantes, presumivelmente na tentativa de esclarecimento, 'nós os chamamos Gauleses apesar de que em sua própria língua eles se chamam de Celtas'. Escrevendo dois séculos mais tarde, o escritor grego Pausânio enfatiza que *Keltoi* era um nome muito mais antigo que *Galli*. Outros escritores usam os termos *Keltoi/Celtae* e *Galli/Galatae* como se fossem equivalentes.² (CUNLIFFE, 2003 p. 9)

Presumindo que então existia de fato um povo que se nomeava Celta, não sabemos quão abrangentemente esse nome se aplica ao conjunto dessas tribos que viviam na região e migraram pela Europa. Em seu livro *The Celts* (2003), Barry Cunliffe examina fontes clássicas, arqueológicas e linguísticas para defender que, apesar de provavelmente os povos que chamamos celtas não tinham todos necessariamente uma origem étnica

¹ Através do capítulo, serão apresentadas inúmeras informações sobre os celtas. Suas principais fontes são: CUNLIFFE, 2003 (discussões sobre o uso do termo 'celta', história dos celtas, informações linguísticas e comentários da Antiguidade Clássica); GREEN, 1992 e 1995 (aspectos específicos da simbologia celta nos mitos e nas artes, estudo das figuras femininas celtas); JAMES, 2012 (informações históricas e arqueológicas, organização social e comentários da Antiguidade Clássica); MACKILLOP, 2006 (mitos, seus simbolismos e contextos históricos, informações sobre os manuscritos em que os mitos estão registrados) e a introdução e notas de Sioned Davies em *THE MABINOGION*, 2007.

² No original: " Writing of Gaul (France) in the mid-first century BC he states, quite deliberately of the inhabitants, presumably in an attempt at clarification, 'we call [them] Gauls though in their own language they are called Celts'. Writing two centuries later, the Greek Pausanias emphasizes that *Keltoi* was a far more ancient name than *Galli*. Other writers use the terms *Keltoi/Celtae* and *Galli/Galatae* as though they are interchangeable." Tradução nossa.

comum, as constantes trocas comerciais, contatos de viajantes, migrações e mesclas entre tribos conquistadoras e conquistadas criaram uma cultura de valores e costumes semelhantes entre as comunidades que tinham acesso ao Atlântico oeste europeu e mais adentro do continente através das rotas comerciais dos principais rios. A cultura geral dessa região na Idade do Ferro é importante para entendermos o que hoje chamamos de artefatos ou arte celta, além dos costumes cotidianos e fúnebres.

Distinguem-se dois períodos culturais entre os celtas. A primeira cultura, chamada de Halstatt a partir de descobertas encontradas na região do lago de mesmo nome na Áustria, exerceu sua influência na Europa entre 800 e 450 a.C. Destaca-se pelos motivos artísticos geométricos e extravagantes, bem diferentes do estilo grego, e demonstram bastante maestria técnica. Depois, segue-se o período La Tène, definido pelos achados ao leste do lago Neuchâtel, na Suíça. Lá foram encontrados grandes quantidades de broches, armas, escudos, oferendas de animais, carruagens e sacrifícios humanos, mais bem preservados que em outras regiões pelas condições do solo e da água, extremamente valiosos para os estudos arqueológicos e para compreender a extensão do movimento migratório celta.

Costumes fúnebres e artefatos adornados ao estilo La Tène, além de registros dos comentaristas da Antiguidade Clássica, mostram que os celtas se expandiram para leste pelo norte da Europa continental até a Romênia, organizando grupos de incursões para pilhar cidades e templos gregos e romanos, negociar na Macedônia com Alexandre, o Grande, servirem de mercenários para diversos povos vizinhos e até tentarem a sorte na Ásia Menor. Pelas evidências, os celtas que migravam para longe se contentavam em adotar muito da cultura e modo de vida local.

Dois ramos linguísticos, chamados Q-celta (Goidélico) e P-celta (Britônico), fornecem pistas adicionais sobre as relações culturais entre todas essas tribos. A distinção se faz pelo fato de muitas das palavras que, na variante Q-celta, mais antiga, tinham o som da letra k, serem trocadas pelo som p na variante posterior. Um exemplo fácil e relevante é a palavra *mac*, "filho", um elemento comum ainda em sobrenomes irlandeses, ter se tornado *map*, que em certas situações se torna *mab*, elemento inicial da palavra *mabinogi*. A Ibéria, norte da Itália, Irlanda, a Ilha de Manx e o oeste da Escócia falavam Q-celta; o P-celta era falado na França, em Gales e na Inglaterra. Cada um desses ramos linguísticos possuía dialetos próprios; os falados na Europa continental se extinguiram há muito e nos chegaram pouquíssimos exemplos em estátuas, pequenos monumentos e tabuletas de metal contendo desejos e maldições; já alguns falados na Grã-Bretanha e

Irlanda sobreviveram por séculos, ligeiramente alterados, nos locais mais remotos e de difícil acesso às subseqüentes ondas de conquistadores. O galês é um dos exemplos de língua nascida de dialetos celtas que é falado ainda hoje.

Supõe-se que todos esses séculos de contato econômico, sociocultural e migratório tenha, portanto, em variados níveis, dado certa identidade semelhante a todos esses povos, identidade essa que chamamos hoje de celta. Mesmo os comentaristas da Antigüidade Clássica, como Júlio César e Tácito³, observaram que os habitantes da Grã-Bretanha se assemelhavam muito em costumes e religião aos gauleses, afirmando ainda que os druidas existiam primeiro na Europa insular, e que as comunidades continentais mandavam seus aprendizes para lá para se aprofundar nas doutrinas.

Essa breve discussão das evidências que existem para afirmar que existia uma cultura celta demonstram parte da dificuldade em estudá-los. Isso se dá especialmente pela raridade de registros escritos por parte dessas tribos. Como visto acima, as fontes são textos clássicos, achados arqueológicos, estudos linguísticos e textos mitológicos, o que nos leva a outro acalorado debate entre os estudiosos da área.

O corpus mitológico celta é formado em boa parte pelos textos irlandeses, mais numerosos e antigos, compreendendo o Ciclo Mitológico, o Ciclo de Ulster, o Ciclo Feniano e o Ciclo Histórico. O registro mais próximo que os celtas possuem de um épico se encontra no Ciclo de Ulster e se chama *Táin Bó Cuailnge* (*A rixa do gado de Cooley*⁴, c. séc. XII). Essa história nos apresenta a jornada do herói Cú Chulainn através de uma sangrenta guerra causada por uma rainha gananciosa e astuta, Medb. Afora os ciclos irlandeses, temos *O Mabinogion*, as *Trioedd Ynis Prydain* (*Tríades Galesas*, c. séc. XIII) e alguns poemas originários de Gales.

A principal polêmica que envolve esses textos é por conta de seu registro posterior. Como os celtas só desenvolveram um alfabeto tardiamente e, mesmo então, o usavam raramente, não foram eles que nos deixaram seus mitos. Os comentaristas clássicos, especialmente Júlio César, quando falam de mitologia escrevem sobre o Mercúrio, Marte e Diana gauleses ou bretões, lançando pouca luz sobre os achados arqueológicos que raramente ligam rostos esculpidos a nomes e muito menos, nomes a

³ Estas e outras observações sobre os celtas podem ser encontradas nas obras *Anais* e *Agrícola*, de Tácito; e *De Bello Gallico*, de Júlio César.

⁴ Os títulos em português para os Ciclos Irlandeses e as Tríades utilizados no trabalho são traduções para facilitar a compreensão, pois os textos não estão traduzidos para o português.

histórias. Assim, foram os monges copistas cristãos os responsáveis pelos registros que hoje conhecemos por mitologia celta.

Sobre esses manuscritos, diz James MacKillop:

Os materiais aparecem nos códices quase que aleatoriamente, e conseqüentemente porções de narrativas extensas como o *Táin Bó Cuailnge* (Rixa do gado de Cooley), *Lebor Gabála* (Livro das invasões) ou o *Mabinogi* podem estar espalhadas através de diferentes coleções. Às vezes, como no caso do *Táin*, a narrativa sobrevive com significativas variações entre um codex e outro.⁵ (2006, p. xxi)

Os manuscritos irlandeses que sobreviveram datam de entre os séculos XII e XVI. O processo de cristianização da Irlanda e Grã-Bretanha se iniciou no século V e, devido à resistência popular e ao isolamento da região, muito da cultura local sobreviveu, foi adaptado e mesclado ao cristianismo e às culturas clássicas pelos próprios monges dos mosteiros. Isso declinou a partir do século XII com a dominação das ordens monásticas continentais. Até então, copistas se sentiam livres para incorporar arte celta nos evangelhos, como por exemplo no monumental Livro de Kells, e registrar histórias locais que eram transmitidas oralmente.

O *Mabinogion* provém da mesma situação. Gales, como um dos lugares mais remotos da Grã-Bretanha, se tornou destino de escape para quem era derrotado nos territórios mais a leste da ilha, e mesmo quando invadidos pelos romanos (no século I), anglo-saxões (a partir do século V), normandos (no século XI), e depois ingleses (no século XIII), conseguiu manter certas características culturais e sua língua. Infelizmente, apesar de sabermos que existiam registros mais antigos, as lendas do *Mabinogion* sobreviveram apenas através do *Llyfr Gwyn Rhydderch* (Livro Branco de Rhydderch), do século XIV, e do *Llyfr Coch Hergest* (Livro Vermelho de Hergest), dos séculos XIV-XV.

Conhecidos antes apenas pelos estudiosos de galês, essas lendas se popularizaram graças à tradução para o inglês feita por Lady Charlotte Guest e publicadas a partir de 1837. O contexto vitoriano era extremamente favorável aos estudos celtas, o que ao mesmo tempo auxiliava e atrapalhava pesquisas nessa área. Para o imaginário da época, o celta se tornou a representação perfeita do nobre selvagem, fornecendo material para o movimento literário romântico e para farsas bem intencionadas como as "traduções" feitas

⁵ No original: "Materials appear within codices almost haphazardly, so that portions of great narratives such as the *Táin Bó Cuailnge* [Cattle Raid of Cooley], *Lebor Gabála* [Book of Invasions] or *Mabinogi*, might be spread over different collections. Sometimes, as in the case of the *Táin*, the narrative survives with significant variations from one codex to another.". Tradução nossa.

por James MacPherson dos supostos antigos poemas de Ossian, na realidade criações do próprio MacPherson originadas de contos orais da Escócia, mas que alcançaram fama internacional. Apesar de já desbancados na própria época, os poemas de Ossian deixaram o público ansioso por mais material, fazendo com que estudiosos e linguistas publicassem suas traduções e descobertas com boa recepção.

Guest, de origem aristocrática inglesa, casou por amor com um empresário galês muito mais velho e se mudou para o país com ele. Tendo tido acesso a uma excelente educação e sendo especialmente interessada no aprendizado de idiomas, ela logo se envolveu com uma sociedade local de estudiosos e aprendeu a língua, traduzindo vários poemas medievais. Desde então, outras traduções foram feitas de acordo com os avanços no estudo do idioma e da cronologia das histórias. Por exemplo, o conto *Taliesin* não é mais incluído na coletânea do *Mabinogion* por não constar nos mesmos manuscritos; e alguns tradutores tentam manter ritmos que respeitem o registro original e que se mantenham agradáveis de ler em voz alta.

Considerando a data tardia, questiona-se se seria prudente considerar o *Mabinogion* um texto mitológico. Os textos foram variavelmente adaptados para as convenções do romance de cavalaria, sendo que boa parte dos contos traz inclusive um rei Arthur mais primitivo, menos majestosamente medieval. Em qualquer caso, é sensato presumir que após conquistas romanas, anglo-saxônicas e normandas e do processo de cristianização, essas histórias sofreram diversas adaptações para serem mais bem recebidas e acompanharem os valores éticos e estéticos da época.

Sobre essa discussão, temos estudiosos que preferem a cautela, optando por considerar os textos tanto galeses quanto irlandeses como pura literatura medieval, devido a falta de evidências concretas e abundantes que os liguem a uma tradição anterior. Neste lado do espectro temos Ronald Hutton, que em seu livro *Pagan Britain* (2013) discute sobre o possível *status* divino de personagens galesas:

Não há traços de um culto a Epona amplamente difundido na Grã-Bretanha, que teria deixado uma persistente memória popular, como discutido anteriormente, e nenhuma evidência sólida da existência de uma deusa equina nativa. A origem divina de Rhiannon, portanto, não está provada, como ocorre com outros personagens mencionados acima. Os leitores estão livres para decidirem por si mesmos onde desejam se situar, em um espectro de respostas que se estende entre uma aceitação contínua para tal origem a algumas ou todas essas figuras (mas atualmente apenas uma interpretação possível das evidências) e o abandono dessa questão como perda de tempo e uma preferência a se

concentrar, em vez disso, na compreensão do que esses textos significariam para sua audiência medieval. ⁶ (p. 367)

Por outro lado, temos quem considere que há o suficiente no material para ao menos afirmar que é muito provável que essas histórias tenham origens mitológicas. Sobre esse ponto de vista escreve Miranda Green:

A tradição vernácula galesa mais antiga contém traços de uma rica mitologia, que está porém um tanto velada pois há muito mais influência do cristianismo e de temas narrativos posteriores. As histórias galesas apresentam numerosas referências a Deus e pouca alusão é feita à natureza divina das deidades pagãs. As lendas de Gales foram tão reformuladas por seus redatores que suas origens míticas são, às vezes, difíceis de reconhecer. No entanto, elas apresentam descrições de um mundo sobrenatural que tem pouca equivalência com as tradições cristãs, e portanto esses mitos podem muito bem ter sua origem dentro do contexto pagão na Grã-Bretanha. [...] Apesar da redação tardia, tanto o Mabinogi quanto Cullwch e Olwen devem se relacionar com uma tradição muito anterior, pois estão cheias de referências a seres sobrenaturais como Rhiannon, Bran, Modron e Mabon, cujas qualidades sugerem que sejam divindades disfarçadas. Além disso há um Outro Mundo galês, Annwn, que não demonstra semelhança alguma com o paraíso ou inferno cristãos, mas que se relaciona proximamente com o Outro Mundo dos mitos insulares. As deusas e deuses que aparecem nos primeiros mitos irlandeses e galeses registrados apresentam personalidade e, às vezes, funções claras. Mas sua distinção do panteão de divindades celtas europeias (como apresentadas a nós pelas evidências arqueológicas e evidências literárias clássicas) é enfatizada não só por discrepâncias na cronologia mas também pela ausência, no vernáculo mitológico, de qualquer referência a um sistema religioso coerente, práticas rituais ou de veneração. Isso pode ser o resultado da censura dos copistas cristãos, que buscavam sanitizar as tradições pagãs do oeste celta ao demover seus seres divinos ao status de demônios e heróis e para neutralizar o sistema pré-cristão através da trivialização, em certo sentido, do divino. Todas essas categorias de evidências exibem falhas, problemas e limitações. No entanto, elas se combinam para nos apresentar com uma rica tapeçaria do paganismo celta, um caleidoscópio de imagens inconstantes, porém suntuosamente coloridas em que seres sagrados são apresentados em suas formas multifacetadas. ⁷ (1995, p. 13-14)

⁶ No original: " There is no trace of a widespread cult of Epona in Britain, which could have left a lingering popular memory, as discussed earlier, and no solid evidence for a native British horse goddess. The divine origin of Rhiannon, therefore, is unproven, as is that of the other characters considered above. Readers are free to decide for themselves where they wish to stand, on a spectrum of response stretching from a continued acceptance of such an origin for some or all of these figures (but now as just one possible interpretation of the evidence) to abandonment of it as a waste of time and a preference to concentrate instead on an understanding of what the texts concerned would have meant to their medieval audiences." Tradução nossa.

⁷ No original: "The earliest Welsh vernacular tradition contains traces of a rich mythology, but it is somewhat veiled in that far more influence from Christianity and from later story-motifs is present. The Welsh stories contain numerous references to God, and little allusion is made to pagan deities as such. The Welsh mythic tales have been so re-shaped by their redactors that their origins in myth are sometimes

Tendo em conta tudo que foi discutido até aqui sobre as dificuldades de estudar cultura celta em geral, dificilmente se poderá provar ou afirmar com grande certeza qualquer informação específica sobre seus povos, especialmente no âmbito mitológico e espiritual. Onde a arqueologia nos providencia evidências concretas, nos falta informações diretas para interpretá-las; e onde os textos nos sugerem indiretamente certas interpretações, não temos o suficiente de concreto para saber o quanto de subjetividade e distorções há. O que se pode fazer é, observando e relacionando a cultura e as fontes de informação como um todo, chegar a suposições bastante prováveis ou razoáveis. Ademais, mesmo com o processo de cristianização, que sabemos não ter sido especialmente agressivo em certas regiões de povos celtas, a cultura anterior não poderia ser completamente apagada do imaginário e dos costumes locais; principalmente considerando que os lugares que registraram essa literatura foram precisamente aqueles mais remotos e isolados, de maior resistência à dominação cultural.

O Outro Mundo, citado diversas vezes como um importante traço da cultura pagã nessas histórias, é uma crença sobre um mundo sobrenatural que coexiste com o nosso mundo, separado pelo "véu" da realidade. Alguns locais e dias específicos possuem um véu mais fino, mais fácil de transpor. No Outro Mundo habitam seres sobrenaturais em terras fantásticas, e os mortais que ali se aventuram são frequentemente testados em sua índole, bravura e criatividade. Existem muitas ilhas e colinas famosas por pertencerem ao Outro Mundo ou ligarem mais intimamente este mundo à aquele. Um exemplo é Tir na n'Óg, uma ilha em que é sempre verão, nunca falta comida, ninguém adoece ou morre e o povo é bonito e alegre; há também a posterior lenda da ilha de Hy Brasil, que só aparece em meio a brumas a cada sete anos. Já as colinas parecem representar uma espécie de *axis*

difficult to recognise. However, they present descriptions of a supernatural world which has little to do with the Christian tradition, and so these Welsh myths may well have their origins within the context of a pagan Britain. [...] Despite their late redaction, both the Mabinogi and Culhwch and Olwen must relate to a much earlier tradition, since they are full of references to supernatural beings, such as Rhiannon, Bran, Modron and Mabon, whose qualities suggest that they are disguised deities. Moreover, there is a Welsh Otherworld, Annwn, which bears no resemblance to a Christian heaven or hell, but which relates very closely to the Otherworld of Insular myth.

The goddesses and gods who appear in the earliest Irish and Welsh written tradition are given personalities and, sometimes, clear functions. But their separateness from the pantheon of pagan Celtic Europe (as presented to us in archaeological and Classical literary evidence) is emphasized not just by discrepancies in chronology but also by the absence, in the vernacular myths, of any reference to a cohesive religious system, ritual practices or worship. This may be the result of Christian chroniclers, seeking to sanitize the pagan traditions of the Celtic west by demoting the divine beings to the status of demons and heroes and to neutralize the pre-Christian system by, in a sense, trivializing the divine.

All these categories of evidence have flaws, problems and limitations. However, they combine to present us with a rich tapestry of Celtic paganism, a kaleidoscope of shifting, but richly-coloured images in which sacred beings are presented in their multi-faceted forms." Tradução nossa.

mundi, pois acreditava-se que os deuses irlandeses habitavam colinas especiais, os sídhes; e no *Mabinogion* alguns episódios são desencadeados pela colina mágica Gorsedd Arberth.

Outros marcos naturais na paisagem servem uma função sagrada como morada de deuses ou espíritos protetores, principalmente árvores e corpos de água, como nascentes, rios e poços naturais. Devido a essas crenças, os celtas raramente construíam espaços específicos de adoração, preferindo colocar suas oferendas ao ar livre, atirá-las nas fontes de água ou nas charnecas, em fossos naturais ou escavados. Essas oferendas consistiam tanto de objetos como joias, armas, caldeirões, escudos, armaduras e moedas, como sacrifícios animais e humanos. Os poços são os locais onde mais se acham oferendas, pois eram considerados especialmente sagrados, provavelmente ligados ao Outro Mundo. As divindades vinculadas à água são quase sempre femininas.

Nessas oferendas e nos enterros podemos observar como o artesanato, a arte decorativa e especialmente o trabalho em metais eram importantes para esses povos. Os objetos, forjados em bronze, ferro, ouro, cobre e prata, principalmente, eram bastante ornamentados. Tanto os homens quanto as mulheres usavam muitos acessórios, para indicar *status* e outras categorias sociais. Eram muito populares os braceletes, tornozeleiras, cintos, broches e o torque, uma espécie de colar rígido circular com uma abertura que ficava voltada para a frente, especialmente associado aos celtas. Nos túmulos também foram encontrados espelhos, escudos e até equipamento de montaria ricamente trabalhados. Os pictos, nome coletivo dado às tribos do norte (onde hoje se encontra a Escócia), também se tatuavam com um distinto pigmento azul, um costume nativo da região, cujos desenhos ou funções são desconhecidos atualmente.

O caldeirão é outro objeto ornamentado que ocupa um lugar especial no imaginário mítico celta. O exemplo real mais conhecido, o caldeirão de Gundestrup, apresenta uma riqueza de imagens muito grande, abrangendo pessoas, animais, deuses e símbolos que talvez formem uma narrativa que não conseguimos desvendar hoje em dia com muita clareza. Nas lendas, caldeirões possuem propriedades mágicas, como sempre reporem a comida que é retirada deles ou ressuscitar guerreiros retirando-lhes a capacidade de falar. Um caldeirão desses é encontrado sob a propriedade de Brân no *Segundo Ramo do Mabinogi*, relacionado a uma gigante que dava à luz guerreiros completamente armados a cada seis semanas. Essas associações, e algumas imagens vistas nos exemplos reais, como a cornucópia, ligam o caldeirão à ideia de fertilidade, nutrição e cura; o caldeirão é um doador e transformador de vida, semelhante a um útero.

Como na maioria das culturas pagãs, a fecundidade e fertilidade estão extremamente ligados ao feminino ou à relação entre feminino e masculino na cultura celta. O feminino, a natureza, a terra e a água são explorados em suas associações simbólicas e reais como veículos da vida. A fertilidade feminina acompanha, em algumas figuras mitológicas, um apetite sexual exacerbado. Medb, por exemplo, é descrita como tendo muitos maridos e amantes também, e Flidais era a única mulher capaz de satisfazer o herói Fergus, que sem ela precisava de sete mulheres "comuns". Mais sutil é essa característica em Aranrhod (discutida em detalhes no capítulo quatro), que não deseja responder diretamente se ainda é virgem.

Certas atitudes em relação à mulher chamam atenção na cultura celta, tanto nos mitos quanto na configuração social. *A Rixa do Gado de Cooley* começa com uma conversa entre o rei e a rainha do Connacht, Medb e Aillil:

Uma vez, quando Aillil e Medb tinham colocado sua cama real em Cruachan, o forte do Connacht, foi essa a conversa íntima que ocorreu entre os dois:

Disse Aillil: "Verdadeiro é o ditado, minha dama, 'É afortunada a mulher que é esposa de um homem rico'." "Sim, isso ela é," respondeu sua mulher; "mas por que razão opinas tal coisa?" "Porque," respondeu Aillil, "tu estás hoje muito melhor de vida do que no dia em que a tomei." Então respondeu Medb: "Estava eu antes tão bem quanto quando te vi." "Era uma riqueza, é verdade, tal qual nunca tínhamos sabido que existia," disse Aillil; "mas uma riqueza de mulher era tudo que tinhas, e inimigos de terras próximas às tuas estavam acostumados a carregar espólios e saques que roubaram de ti." "Não era eu assim," disse Medb; "o próprio Grande Rei de Erin era meu senhor, Eocho Fedlech (o Duradouro), filho de Finn, como foi chamado, que era filho de Findoman, filho de Finden, filho de Findguin, filho de Rogen Ruad (o Vermelho), [...] filho de Oengus Turbech. Filhas, ele teve seis: Derbriu, Ethne e Ele, Clothru, Mugain e Medb, eu mesma, que era a mais nobre e graciosa de todas. Era eu a mais generosa delas ao dar presentes e recompensas, riquezas e tesouros. Era eu a melhor delas na luta e no combate. Era eu que tinha quinze mil mercenários reais dos filhos de estrangeiros exilados de suas próprias terras, e tantos quanto filhos de homens livres do território. E havia dez homens sob cada um desses mercenários, e nove sob cada um deles, e oito sob cada um dos nove [...]. Essa era a nossa permanente guarda familiar," continuou Medb, "e assim meu pai me agraciou com uma das cinco províncias de Erin, incluindo a província de Cruachan, por isso sou chamada 'Medb de Cruachan'. Homens vieram a mando de Finn, filho de Ross Ruad, rei do Leinster, para me favorecer como esposa, e eu o recusei; e a mando de Carbre Niafer (o Campeão) filho de Ross Ruad, rei de Temair, vieram me cortejar, e eu o recusei; e vieram a mando de Conchobar filho de Fachtna Fathach (o Poderoso), rei do Ulster, e eu o recusei do mesmo modo. Vieram homens a mando de Eocho Bec (o Pequeno), mas eu não o aceitei; pois fui eu que exigi um dote singular, o qual nenhuma mulher antes de mim demandou de um homem do povo de Erin, que

era um marido sem avareza, sem ciúme e sem medo. Pois se ele fosse mesquinho, o homem com quem eu fosse viver, nós seríamos uma combinação malfeita, na medida em que sou ampla em generosidade e presentes, e seria uma desgraça ao meu marido se eu fosse melhor em gastar que ele, e que fosse dito que sou superior em riquezas e tesouros que ele, enquanto não haveria desgraça alguma se um fosse tão grandioso quanto o outro. Fosse meu marido um covarde, seria igualmente impróprio para nós nos casarmos, pois eu apenas, sozinha, rompo em batalhas e lutas e combates, e seria reprovável ao meu marido se sua esposa fosse mais cheia de vida que ele próprio, sem reprova alguma fôssemos igualmente ousados. Fosse ele ciumento, o marido com quem eu fosse viver, isso também não me serviria, pois nunca houve um tempo em que eu não tivesse um amante. Todavia, um marido assim eu encontrei, no caso tu mesmo, Ailill filho de Ross Ruad do Leinster. Tu não era grosseiro; tu não era ciumento; tu não era um vadio. Fui eu que o comprometi, e ofereci um preço por ti, que por direito pertence à noiva - de vestimentas, traje para uma dúzia de homens, uma carruagem que vale três vezes sete servas, o diâmetro de teu rosto em ouro vermelho, o peso de teu antebraço esquerdo em bronze prateado. A quem quer que traga vergonha e mágoa e loucura sobre ti, nenhuma reivindicação por compensação ou satisfação tem portanto tu que eu também não tenha, mas é a mim que a compensação pertence," disse Medb, "pois um homem dependente de ser mantido por uma mulher é o que és."

"Não, meu estado não era tal" disse Ailill, "mas dois irmãos eu tinha, um em Temair, o outro em Leinster, no caso, Finn, em Leinster, e Carbre, em Temair. Eu deixei a soberania a eles pois eram mais velhos que eu, mas não superiores em abundância e generosidade. Nem ouvi eu falar de alguma província em Erin sob o governo de uma mulher a não ser esta. E por isso eu vim e assumi o reinado aqui como sucessor de minha mãe, pois Mata de Muresc, filha de Magach do Connacht era ela. E quem mais poderia haver para ser minha rainha do que tu, sendo, como tu és, filha do Grande Rei de Erin?" "Porém assim é" seguiu Medb, "que minha fortuna é maior que a tua." "Isto me espanta" Ailill respondeu, "pois não existe quem tenha mais tesouros e riquezas que eu; de fato, pelo meu conhecimento não há." ⁸ (THE ANCIENT IRISH EPIC TALE TÁIN BÓ CÚALNGE..., 2005, p. 2-5)

⁸ Na tradução em inglês: "Once of a time, that Ailill and Medb had spread their royal bed in Cruachan, the stronghold of Connacht, such was the pillow-talk that befell betwixt them:

Quoth Ailill: 'True is the saying, lady, 'She is a well-off woman that is a rich man's wife.' 'Aye, that she is,' answered the wife; 'but wherefore opin'st thou so?' 'For this,' Ailill replied, 'that thou art this day better off than the day that first I took thee.' Then answered Medb: 'As well-off was I before I ever saw thee.' 'It was a wealth, forsooth, we never heard nor knew of,' Ailill said; 'but a woman's wealth was all thou hadst, and foes from lands next thine were used to carry off the spoil and booty that they took from thee.' 'Not so was I,' quoth Medb; 'the High King of Erin himself was my sire, Eocho Fedlech ('the Enduring') son of Finn, by name, who was son of Findoman, son of Finden, son of Findguin, son of Rogen Ruad ('the Red'), son of Rigen, son of Blathacht, son of Beothacht, son of Enna Agnech, son of Oengus Turbech. Of daughters, had he six: Derbriu, Ethne and Ele, Clothru, Mugain and Medb, myself, that was the noblest and seemliest of them. 'Twas I was the goodliest of them in bounty and gift-giving, in riches and treasures. 'Twas I was best of them in battle and strife and combat. 'Twas I that had fifteen hundred royal mercenaries of the sons of aliens exiled from their own land, and as many more of the sons of freemen of the land. And there were ten men with every one of these hirelings, and nine men with every hireling, and eight men with every hireling, and seven men with every hireling, and six men with every hireling, and five men with every hireling, and four men with every hireling, and three men with every hireling, and two men with every hireling, and one hireling with every hireling. These were as a standing household-guard,' continued Medb; 'hence hath my

Isso se dá pois as posses da mulher não passavam para o marido no matrimônio, e quem contribuísse mais à união tinha, de certa forma, mais poder na relação. A esse trecho segue um exame minucioso de todas as posses de cada um, que culminam no touro Finnbennach, de Ailill, para o qual Medb precisa encontrar um espécime que o ultrapasse e assim assegurar sua superioridade. Essa conversa e a ambição da rainha em controlar tanto o casamento quanto a província é o que coloca os eventos desse épico em movimento, em que Medb é retratada como uma antagonista complexa e astuta.

Em geral, as mulheres na mitologia celta não são objetos passivos sem agência ou voz. Muitas delas têm papel de destaque como iniciadoras dos eventos ou em partes cruciais da trama. Para Miranda Green, as deusas femininas "eram claramente fundamentais para o sistema de crenças dos antigos celtas e seus papéis eram ao menos tão proeminentes quanto os de suas contrapartes masculinas" e elas também "podem ter dominado a religião do mundo celta" (1995, p. 14). Elas ocupam funções diversas como deusas maternais, guerreiras, curandeiras, da soberania, da fertilidade, da inspiração poética; são associadas a animais, florestas e nascentes. Em geral, na mitologia celta não

father bestowed one of the five provinces of Erin upon me, even the province of Cruachan; wherefore 'Medb of Cruachan' am I called. Men came from Finn son of Ross Ruad ('the Red'), king of Leinster, to see me for a wife, and I refused him; and from Carbre Niafer ('the Champion') son of Ross Ruad ('the Red'), king of Temair, to woo me, and I refused him; and they came from Conchobar son of Fachtna Fathach ('the Mighty'), king of Ulster, and I refused him in like wise. They came from Eocho Bec ('the Small'), and I went not; for 'tis I that exacted a singular bride-gift, such as no woman before me had ever required of a man of the men of Erin, namely, a husband without avarice, without jealousy, without fear. For should he be mean, the man with whom I should live, we were ill-matched together, inasmuch as I am great in largess and gift-giving, and it would be a disgrace for my husband if I should be better at spending than he, and for it to be said that I was superior in wealth and treasures to him, while no disgrace would it be were one as great as the other. Were my husband a coward, 'twere as unfit for us to be mated, for I by myself and alone break battles and fights and combats, and 'twould be a reproach for my husband should his wife be more full of life than himself, and no reproach our being equally bold. Should he be jealous, the husband with whom I should live, that too would not suit me, for there never was a time that I had not my paramour. Howbeit, such a husband have I found, namely in thee thyself, Ailill son of Ross Ruad ('the Red') of Leinster. Thou wast not churlish; thou wast not jealous; thou wast not a sluggard. It was I plighted thee, and gave purchase-price to thee, which of right belongs to the bride—of clothing, namely, the raiment of twelve men, a chariot worth thrice seven bondmaids, the breadth of thy face of red gold, the weight of thy left forearm of silvered bronze. Whoso brings shame and sorrow and madness upon thee, no claim for compensation nor satisfaction hast thou therefore that I myself have not, but it is to me the compensation belongs,' said Medb, 'for a man dependent upon a woman's maintenance is what thou art.'

'Nay, not such was my state,' said Ailill; 'but two brothers had I; one of them over Temair, the other over Leinster; namely, Finn, over Leinster, and Carbre, over Temair. I left the kingship to them because they were older but not superior to me in largess and bounty. Nor heard I of province in Erin under woman's keeping but this province alone. And for this I came and assumed the kingship here as my mother's successor; for Mata of Muresc, daughter of Magach of Connacht, was my mother. And who could there be for me to have as my queen better than thyself, being, as thou wert, daughter of the High King of Erin?' 'Yet so it is,' pursued Medb, 'my fortune is greater than thine.' 'I marvel at that,' Ailill made answer, 'for there is none that hath greater treasures and riches and wealth than I: yea, to my knowledge there is not.'

Tradução nossa.

existem grandes oposições entre os deuses e os homens, entre o mundo natural e sobrenatural, entre o espiritual e o terreno. A visão mitológica parece tender para um modo holístico de entender as relações entre todos esses elementos.

Essa visão era transposta em níveis diversos para o mundo real. Muito se pergunta se, diante do tratamento diferenciado que os celtas davam às suas figuras femininas divinas ou ficcionais, as mulheres celtas também desfrutavam de um *status* maior. Por exemplo, a divisão dos bens materiais descrita anteriormente na *Rixa do Gado de Cooley* parece bastante igualitária se comparada à noção geral de como casamentos funcionavam para a época da expansão romana e da transição para a Idade Média. Mas raramente proeminência mitológica se traduz em *status* social elevado ou mesmo em exemplos de conduta reais para mulheres.

A diversidade e oportunidade de agência das mulheres nos mitos não significa necessariamente que elas sejam protagonistas. Os mitos celtas possuem muitos dos elementos da mitologia universal, entre eles o fato de quase toda história ser uma versão da jornada do herói, bastante centralizada num protagonista masculino. Apesar do colorido e da personalidade que é dada às figuras femininas chamar atenção, esses mitos refletem uma sociedade patriarcal, em que a esfera de ocupações masculinas domina a vida social e a cultura.

De certa forma, o mesmo é válido para a sociedade real celta. O homem nela também tinha maior poder e prestígio. Porém, a situação das mulheres celtas era bem mais libertária que a das romanas, um fato que especialmente horrorizava os comentaristas clássicos. Seus escritos dizem que mulheres podiam chefiar uma tribo, inclusive na guerra, ter propriedades em seu nome, se divorciar e negociar com inimigos. Em alguns locais, elas podiam ter mais de um parceiro, de acordo com César; algumas tribos não tinham parcerias fixas e todas as crianças eram criadas comunalmente. Era habitual se ter liberdade para escolher um marido e o casamento ser visto como uma parceria, no entanto, entre a aristocracia, certos casamentos arranjados aconteciam como meio de influência política. Em geral, as mulheres celtas são descritas por romanos e gregos como altas, belas, corajosas, fecundas e potencialmente assustadoras. De acordo com eles, elas também podiam se tornar sacerdotisas, participar da vida pública e do comércio. Elas inclusive respondem, com certa frequência, comentários depreciativos sobre seus costumes de maneira bastante eloquente:

As mulheres da nobreza celta escandalizavam a opinião romana devido à sua alegada promiscuidade, e a fuga da rainha Cartimandua é um caso a se considerar. Parece claro que no que concerne as relações sexuais, as mulheres celtas eram muito mais receptivas e independentes do que as romanas. Elas também compartilhavam o orgulho e a eloquência pelos quais seu povo era reconhecido; observe as palavras atribuídas à esposa do chefe caledônio Argentocoxus quando desafiada pela imperatriz Julia Augusta sobre sua moralidade: ' Nós satisfazemos as demandas da natureza de maneira muito melhor que vocês, mulheres romanas: pois nos deitamos abertamente com os melhores homens, enquanto vocês se deixam ser degeneradas em segredo pelos mais perversos' (Dio 77, 16, 5).⁹ (JAMES, 2012, p. 66)

A história de Boudica, narrada em detalhes por Tácito e Dio Cássio¹⁰, acabou se tornando um símbolo da peculiaridade da mulher celta. Seu marido, Prasutagus, era o rei cliente dos Icenos sob Roma, na tentativa de manter algum controle tribal através da aliança. Perto de sua morte, sabendo que o contrato seria automaticamente desfeito, ele tentou deixar um testamento que nomeava suas filhas com Boudica e o imperador Nero como coerdeiros, esperando que os romanos não tomassem todas suas posses. O que seguiu foi uma série de desrespeitos por parte do procurador romano, gerando muito mal estar nas tribos da região, já descontentes por causa dos impostos. Em 60 d.C. Boudica se autodeclarou rainha soberana dos Icenos e desafiou a autoridade imperial, atitude retaliada pelos romanos com um açoite, o estupro de suas filhas e o confisco de toda propriedade icena.

Diante disso, Boudica reuniu as tribos em uma das revoltas mais violentas contra a conquista romana da Grã-Bretanha, saqueando e destruindo cidades que o Império tinha tomado para si. O impacto que Boudica causou nos romanos (apesar de ter sido derrotada) junto com seu nome, que significa "vitoriosa", e seu culto à deusa da vitória Andraste contribuíram para dar proporções lendárias a essa figura histórica; ela se tornou uma das personalidades celtas mais celebradas e romantizadas artisticamente durante a época vitoriana.

⁹ No original: "Celtic noblewomen scandalized Roman opinion by their alleged promiscuity, and Queen Cartimandua's elopement is a case in point. It seems clear that in sexual relations Celtic women were much more open and independent than Roman women. They also shared the pride and eloquence for which their people were renowned, witness the words attributed to the wife of Caledonian chieftain Argentocoxus when she was challenged by the empress Julia Augusta about her morals: 'We fulfil the demands of nature in a much better way than do you Roman women: for we consort openly with the best men, whereas you let yourselves be debauched in secret by the vilest' (Dio 77, 16, 5)." Tradução nossa.

¹⁰ As histórias sobre Boudica podem ser encontradas nas obras *Agrícola* e *Anais*, de Tácito, e *História Romana* e *Epítome do Livro LXII*, de Dio Cássio. Júlio César também a descreve em *De Bello Gallico*.

Entretanto, é difícil saber o quão comuns situações de liderança como as de Boudica e Cartimandua eram. A riqueza maior dos túmulos femininos em muitas regiões celtas indicam que as mulheres podiam ocupar posições de maior prestígio, mas não conseguimos saber se ele era espiritual, político ou reflexivo de uma abundância coletiva. Sua presença no campo de batalha, de acordo com as evidências arqueológicas e textuais, se dava mais como espectadoras que incentivavam seus próprios homens e lançavam maldições e xingamentos ao inimigo.

O homem guerreiro, portanto, permanecia sendo o centro daquela cultura, e o destemor, seu valor mais estimado. Proeza guerreira poderia garantir poder político e outros privilégios únicos: por exemplo, o melhor guerreiro podia escolher a melhor parte da carne de caça, um costume descrito tanto pelos comentaristas quanto nos mitos, chamado de "a porção do campeão". Para os clássicos, os homens celtas eram "loucos por guerra"¹¹ e pouco estratégicos, mas fortes e de bom caráter.

Outra posição de prestígio na cultura celta é a dos misteriosos druidas. César os descreve não apenas como líderes religiosos, mas também como juizes das tribos. Estrabo¹² os relata como sendo "os mais justos dos homens" (apud JAMES, 2012, p. 91); eles eram também os mais educados na sociedade celta, e Mona (Anglesey) era um importante centro de formação religiosa. Mulheres também podiam se educar espiritualmente, tornando-se sacerdotisas, mas não é claro se elas eram consideradas druidesas. Esse aprendizado requeria a memorização de um grande número de versos, formulações mágicas, leis, tradições, eventos históricos, entre outras informações, podendo demorar até vinte anos para a formação completa.

A função druídica que mais marcou os textos clássicos, porém, era a de condução de rituais sacrificiais. Um dos relatos mais famosos se encontra na *História Natural* de Plínio, contando como os druidas subiam num carvalho sagrado durante um festival lunar, todos trajados de branco, para cortar o visco com uma foice de ouro e depois sacrificar dois touros brancos para assegurar fertilidade (MACKILLOP, 2006, p.27). Visco também foi encontrado no estômago de um cadáver bretão incrivelmente preservado em terreno pantanoso, chamado hoje de Homem de Lindow. Ele viveu no primeiro século d.C. e sofreu uma execução violenta e elaborada - primeiro golpes na cabeça, depois garroteado com força suficiente para quebrar o pescoço, por fim sua garganta foi cortada e ele foi

¹¹ Os comentários sobre a porção do campeão e a disposição dos celtas para guerra são encontradas na obra *Geografia*, de Estrabo.

¹² Novamente na sua obra *Geografia*.

jogado numa charneca. Considerando as circunstâncias da execução e o fato dele ser um homem saudável, asseado e desacostumado ao trabalho braçal, é bastante provável que seja um caso de sacrifício ritual (JAMES, 2012, p. 96-97).

Existem outros relatos de comentaristas clássicos contando sobre os sacrifícios humanos, alguns tão fabulosos que se torna difícil saber o quanto poderia ser real e o quanto era invenção com intenção de justificar a perseguição da barbárica ordem druídica, como por exemplo a queima de um enorme homem de vime recheado de pessoas vivas. Mas a troca de uma vida humana (preferencialmente, os textos dizem, criminosos e párias, mas às vezes inocentes também) por poderes, fecundidade e pelo agrado dos deuses era uma prática real e frequente do universo celta.

Algumas vítimas poderiam se oferecer de bom grado, já que é amplamente documentado que os celtas acreditavam em reencarnação. Essa passagem, no entanto, podia tanto fazer a alma retornar como outro ser humano, como no corpo de um animal. Os celtas possuíam alguns tabus (no sentido de práticas proibidas, que traziam mau agouro) e comer a carne do grou, por exemplo, era um deles, devido à crença de que tinham sido pessoas na vida anterior. Muitos animais tinham significados sagrados e simbólicos; um deles, o touro, já foi mencionado tanto como parte importante da *Rixa do Gado de Cooley* quanto como sacrifício ritual.

Outros animais importantes aparecem como humanos transformados ou em associação a eles. Cú Chulainn (que significa "o cão de Cullan"), cujo nome de batismo era Sétanta, conseguiu o título pelo qual ficou famoso porque matou o cão de guarda de Cullan em defesa própria e então tomou seu lugar até que ele encontrasse outro animal digno. Os filhos de Lyr, um deus marítimo, sofrem a ira de uma madrasta malvada que os transforma em cisnes, condenados a fazer três peregrinações de trezentos anos. No *Quarto Ramo do Mabinogion*, dois primos são transformados em três casais de animais (javalis, veados e lobos) e forçados a terem crias como castigo por um estupro. Morrígná, a deusa da guerra, frequentemente aparecia na forma de um corvo, especialmente na sua faceta Badb Catha.

Um dos animais mais amplamente cultuado pelos celtas era o cavalo. O maior exemplo disso é a popularidade da deusa Epona, da qual sobreviveram muitas estatuetas e imagens - e a quem os romanos dedicaram um feriado. A iconografia relacionada à deusa revela-a não só como uma guardiã dos cavalos simplesmente, mas como uma deusa ligada ao relacionamento entre égua e potro, à nutrição do filhote, à proteção de soldados e até mesmo das viagens e jornadas, incluindo a morte. Outras deusas também apresentam

fortes conexões com cavalos, como Macha, que é associada à guerra e, em uma história, é obrigada a correr, prestes a dar à luz, contra os melhores cavalos do Ulster; e Rhiannon, cujas relações examinaremos no capítulo três, particular a ela.

Pelos exemplos acima pode-se perceber que o culto ao cavalo, ou até mesmo especificamente à égua, tem conotações de uma maternidade sagrada. A relação entre mãe e filho e o ato de dar à luz aparecem bastante nas lendas, ainda que de forma pouco detalhada. No *Mabinogion* a mãe é uma figura definidora no processo de maturação do herói, podendo auxiliá-lo ou impedi-lo. A mãe é responsável por batizar e armar o filho, e algumas famílias adotam a linhagem materna. Nas histórias irlandesas isso também ocorre, especialmente no caso dos heróis: Ness, mãe do rei Conchobar, é descrita como uma aterrorizante jovem guerreira que só abandona as armas após se casar, e seu papel definitivo na ascensão do filho como rei o faz adotar "mac Nessa" (filho de Ness) como nome de família.

Outras mães ou figuras maternais recebem papéis de destaque. Em "Culhwch e Olwen", o único conto fora os *Quatro Ramos* que é considerado de origem bastante antiga no *Mabinogion*, ouvimos falar de Mabon, um grande caçador cujo nome significa "filho" e que foi o mais antigo ser a ter nascido na terra. No entanto ele foi tirado de sua mãe, Modron (um nome que também significa simplesmente "mãe"), logo após o nascimento, tendo vagueado no Outro Mundo até que os cavaleiros de Arthur o resgatassem na história. Existem algumas evidências que deuses de nomes semelhantes a Mabon e Modron (por exemplo, Maponus) eram cultuados na região no fim da Idade do Ferro.

O panteão irlandês, chamado Tuatha Dé Dannan, também sugere a ideia de uma primitiva grande deusa matriarcal. O nome significa "povo da deusa Dana", também chamada de Danu, Anu, Ana ou Don. No entanto, nada sabemos especificamente sobre ela. Se seu culto existiu, ele provavelmente era muito antigo e foi suplantado pelo culto do Tuatha Dé, centralizado nas figuras de Nuadu, Lugh e Dagda, que eram chefes guerreiros, de maneira semelhante ao culto dos Titãs ser suplantado pelos Olímpianos na Grécia antiga.

Sobre o culto maternal, escreve James MacKillop:

Em vez de uma mãe, haviam várias. Apenas na Inglaterra ao menos cinquenta imagens e inscrições dedicatórias relacionadas ao culto de uma deusa-mãe foram recuperados, com mais exemplos ainda no que é hoje a Borgonha no leste da França e na Renânia, na Alemanha. Divindades maternas são retratadas tanto sozinhas quanto em tríades, geralmente sentadas, acompanhadas por uma criança, frequentemente

masculina, e amamentando. Também podem ser associadas a símbolos de abundância como animais, frutas, pães ou cornucópias.¹³ (2006, p. 70)

Mulheres mais velhas, as anciãs, tinham um papel menos maternal e mais como mestras e senhoras da magia. Na tradição galesa temos Ceridwen, uma anciã que cozinha em seu caldeirão uma poção mágica da sabedoria. Ela tem dois filhos, Crearwy, iluminado e belo, e Afagddu, escuro e feio, e pretende dar a poção ao último para compensar suas desvantagens diante do irmão. Porém quem acaba tomando a poção sem querer é um jovem servo e ela o persegue numa caçada mágica, em que ela o engole na forma de um grão de milho. Quando retorna à forma humana ela o gesta e ele renasce como Taliesin, o famoso bardo. Essa história está cheia de significado simbólico, como a associação entre o poder transformador do caldeirão e do útero, a relação entre o milho (semente) e a fertilidade, a descrição de um possível rito de passagem (em que o iniciado morre para a infância e renasce para uma forma mais elevada) e a deusa anciã como conciliadora da luz e das trevas e como poder criador.

Alguns heróis eram treinados por anciãs sobrenaturais de extrema habilidade. Cú Chulainn e Naoise aprenderam a lutar com Scáthach, uma velha com o poder da divinação, cuja maior inimiga é sua irmã, a guerreira Aífe. A história do grande herói irlandês é bastante influenciada pelo período que passa sob sua aprendizagem, pois ela prevê o resultado de sua luta contra Medb, lhe arma com uma lança mágica que nunca erra o alvo e o faz lutar contra sua Aífe, com quem ele acaba tendo um filho que ele mesmo mata tragicamente durante um frenesi de batalha. O herói Fionn do Ciclo Feniano é dado pela sua mãe a duas druidesas e profetisas que o educam e treinam na arte da guerra, fazendo dele um grande líder.

A terceira posição comumente ocupada por figuras femininas nas lendas celtas é a de par amoroso. Não seria correto dizer objeto amoroso, pois frequentemente as mulheres se envolvem nos processos de poder estar junto ao amado, tomando iniciativas. Um tipo comum de história é uma mulher sobrenatural do Outro Mundo se apaixonar por um mortal, uma situação que encontramos tanto no *Mabinogion* quanto nas lendas irlandesas, como na história de Niamh e Oisín. Depois de muito admirar Oisín de longe,

¹³ No original: "Instead of one mother, there were many. In Britain alone at least fifty dedicatory inscriptions and images relating to a mother-goddess cult have been uncovered, with even more examples of what is today Burgundy in eastern France and the Rhineland of Germany. Mother deities are depicted in statues both singly and in triads, usually seated, accompanied by a child, often a male child nursing. They may also be associated with symbols of abundance such as animals, fruit, bread or cornucopias." Tradução nossa.

Niamh o convida para viver com ela em Tir na n'Óg, onde eles permanecem por três anos de extrema felicidade. O episódio acaba de forma trágica quando Oisín retorna para o mundo real e descobre que passaram-se trezentos anos, envelhecendo e morrendo quando acidentalmente encosta os pés no chão. Algo semelhante ocorre com Clíodhna, que atrai a ira de seu protetor, o deus marinho Manannán mac Lir, quando tenta fugir com seu amante mortal para o mundo real.

Esses contos sobre o Outro Mundo têm muito em comum e claramente remetem a uma tradição compartilhada. A deusa sempre abordava o herói; ela era a iniciadora do contato e quem instigava a ultrapassagem de barreiras. [...] A aparente necessidade por humanos dessas deusas pode até refletir um modo inverso de realeza sagrada, em que o poder do Outro Mundo era aumentado pela união de deusas com mortais. Os dois mundos parecem desfrutar de uma dependência mútua, uma relação simbiótica: o cruzar das fronteiras entre eles, não importa em que sentido ocorresse, elevava a potência e autoridade de ambos.¹⁴ (GREEN, 1995, p. 88)

Outra trágica história de amor bastante popular entre os mitos celtas é a de Deirdre e Naoise. Antes mesmo de Deirdre (filha do bardo da corte) nascer, o druida do rei Conchobar mac Nessa profetisa que ela será uma mulher de enorme beleza, que causará uma guerra que destruiria o Ulster. Os cortesãos querem que ela seja morta, mas o rei decide criá-la em segredo para casar-se com ela. Em seu isolamento ela conhece Naoise, o homem dos seus sonhos, que tem a coloração branca como a neve, vermelha como sangue e preta como um corvo. Os dois fogem juntos, sem nunca encontrar paz, até que Conchobar manda o herói Fergus lhes oferecer perdão e passagem segura de volta à Irlanda.

Deirdre desconfia do rei, mas seu amado anseia voltar para sua terra. Como ela suspeitava, eles são atacados e mortos, exceto por ela, que Conchobar finalmente toma como esposa. Ela o rejeita veementemente e ele se cansa dela, castigando-a: ele a dá como noiva ao assassino de seu amado e espalha rumores sexuais horríveis sobre ela. Antes da grande assembleia de aristocratas em Emain Macha, ela comete suicídio esmagando sua

¹⁴ No original: "These Otherworld tales have a great deal in common and clearly draw upon a shared tradition. The goddess always approached the hero; she was the initiator of the contact and the instigator of the crossing of barriers. [...] The apparent need of humans by these goddesses may even reflect a kind of reverse sacral kingship, whereby Otherworld power was increased by the union of deities with mortals. The two worlds seem to have enjoyed a mutual dependence, a symbiotic relationship: the crossing of the boundary between them, whichever way it occurred, enhanced the potency and authority of both." Tradução nossa.

cabeça contra uma rocha onde todos pudessem ver, chamando a atenção para o que Conchobar fez com ela e o envergonhando publicamente.

A história de Grainné e Diarmait tem um contexto semelhante: Grainné é prometida ao já idoso herói Fionn, mas acaba se apaixonando pelo jovem guerreiro Diarmait, o companheiro preferido daquele. Ela o convence a fugir e os dois são perseguidos pelos Fianna através de várias aventuras, auxiliados pelo deus da poesia Angus Óg (que era como um padrinho para Diarmait) e por uma capa da invisibilidade. Depois de certa insistência por parte de Grainné, eles consumam a união e têm muitos filhos. Um dia Fionn o convida para caçar javali e apesar da ocasião não carregar bons auspícios, Diarmait aceita e é mortalmente ferido pelo animal. Fionn faz três tentativas de má vontade de salvar o antigo companheiro, além de fazer comentários pejorativos a ele. Diarmait morre e Grainné, dependendo da versão, fica desconsolada até a própria morte ou se conforma em casar com o velho Fionn.

Comentando essas histórias, MacKillop diz:

Duas belas jovens irlandesas escapam de homens autoritários e pagam altos preços pela independência, mas suas narrativas tomam um tom diferente daquelas no *Mabinogi*. Elas escapam de homens poderosos e envelhecidos a quem estavam prometidas e asseveram uma forma própria de honra ao se firmarem junto a amantes mais jovens, que elas escolheram para si mesmas.¹⁵ (2006, p. 80)

Macha é uma deusa em cujas histórias ela desempenha muitas das funções mitológicas femininas antes discutidas. Em uma delas, ela aparece na casa do viúvo Cruinniuc, agindo como sua esposa, cuidando da casa e dos filhos sem dizer coisa alguma. Enquanto estavam juntos a riqueza dele aumentava e tudo era abundante. Ela fica grávida dele e manda que ele não fale sobre ela para ninguém. Durante um festival, bêbado, ele começa a se gabar de sua nova esposa e segue-se o episódio da corrida contra os cavalos descrito acima. Como castigo por não interferirem a favor dela, a deusa condena os homens do Ulster a sentir as dores de uma mulher grávida por cinco dias nas suas horas de maior necessidade, maldição essa que vai prejudicá-los fortemente na guerra contra Medb descrita em *A Rixa do Gado de Cooley*.

¹⁵ No original: "Two beautiful young Irish women escape from dominating men and pay heavy prices for their independence, but their narratives take a different tone from those in the *Mabinogi*. They flee the ageing, powerful men to whom they were betrothed and assert their own form of honour by cleaving to younger lovers they select for themselves." Tradução nossa.

Em outras histórias, a deusa aparece intimamente ligada à soberania. Ela subjuga três príncipes inimigos fazendo-os pensar que iriam se deitar com ela, coisa que eles muito desejavam apesar de ela ter assumido a aparência de uma leprosa, e os leva até o Ulster, onde os obriga a construir um majestoso forte na planície que leva seu nome, Emain Macha. Por séculos esse foi um dos principais centros políticos da província. Diz Miranda Green:

Os papéis de Macha são complexos, mas interligados: ela era uma guerreira, líder, profeta, matriarca, guardiã e benfeitora da terra, preocupada com o bem-estar da Irlanda mas vingativa se injustiçada nas mãos dos mortais. Em algumas histórias ela é apresentada, à semelhança de Medb, como uma rainha humana com qualidades sobrenaturais, apesar de ser capaz de morrer. Mas ela era claramente uma deusa associada à todos os aspectos da soberania. Alguns estudiosos veem a ruína de Macha nas várias histórias semelhante ao 'esmagamento da serpente', a derrubada da autoridade feminina pelos homens.¹⁶ (1995, p. 77)

Macha é uma das muitas deusas que apresenta aspecto tríplice: soberania, fertilidade e guerra. O triplismo é uma característica marcante da cultura celta, aparecendo não só em divindades femininas, mas diversos aspectos da mitologia e até mesmo da estruturação das narrativas. Chama-se Morrígna o trio de deusas da guerra composto por Macha, Badb Catha e Morrígan. Brigit, uma das deusas mais cultuadas pelos celtas insulares, era padroeira da poesia, da cura e da metalurgia. Nas histórias, uma profusão de eventos ocorre em três partes ou três vezes, são protagonizados por três pessoas, o herói deve passar por três tarefas e assim por diante. Em muitas das lendas mencionadas acima já se fazia sentir a presença constante do número três. Mesmo na arte celta é fácil observar uma predileção por ornamentos abstratos em espiralados grupos de três.

O número três é simbólico em toda a cultura Indo-Europeia. No entanto, geralmente encontra-se apenas uma divindade triplicada na maioria dos panteões, enquanto os celtas apresentam inúmeras. Morrígna e Brigit são as que mais se destacam

¹⁶ No original: "Macha's role is complex but interlinked: she was a warrior, ruler, prophet, matriarch, guardian and benefactress of the land, careful of Ireland's well being but vengeful if wronged at the hands of mortals. In some stories she is presented, like Medb, as a human queen who had supernatural qualities, although she could die. But she was clearly a goddess associated with sovereignty in all aspects. Some scholars see the downfall of Macha in the various stories akin to 'crushing the serpent', the overthrowing by men of female domination." Tradução nossa.

na literatura, mas existem muito mais exemplos em figuras. Sobre esse simbolismo relacionado especificamente à mulher, Miranda Green escreve:

Divindades femininas são frequentemente representadas em forma tríplice na iconografia celta, assim como frequentemente aparecem em trios na tradição vernácula. Nas imagens eram as Deusas Mães que eram constantemente vistas como tríades. Essas deidades onipresentes aparecem por todo o mundo romano-celta. Às vezes, como na Borgonha, é a fertilidade humana que é enfatizada; mas com maior frequência são os símbolos da abundância da terra, frutas, animais, pão e vinho, que são emblemas e atributos das Mães. [...] as Mães frequentemente demonstram representações da juventude e maturidade. Na Renânia existe uma forma distintiva da Deusa-Mãe tríplice, em que duas matronas de meia idade trajando enormes véus de linho ladeiam uma jovem garota com os cabelos esvoaçantes. De fato, em muitos casos, as três Mães não são trigêmeas idênticas, mas apresentam penteados e roupas ligeiramente distintos e atributos variados. Por isso enquanto a intensificação do simbolismo pode ser um fator no triplismo, a ideia de três entidades em uma também deve estar presente: pode ser que sejam três deusas ou uma Mãe com três facetas. No triplismo, como em muitos aspectos da expressão venerativa celta, fazem parte a fluidez e a ambiguidade do simbolismo religioso, e a imagem não se presta a uma interpretação rígida. ¹⁷ (1992, p. 216)

Considerando mais amplamente o simbolismo triplo, ele parece representar uma ideia de totalidade: passado, presente e futuro; terra, céu e mar; acima, no centro e abaixo; infância, maturidade e velhice; guerreiros, sacerdotes e trabalhadores. Essas são associações ao número três que encontramos em diversas culturas ocidentais, inclusive na celta. Além de totalidade, o triplismo também se relaciona à natureza cíclica da vida, como na crença desses povos em nascimento, morte e reencarnação; ciclo esse que se encontra no cerne de muitas práticas religiosas, pois perpassa toda a percepção da natureza que se tinha então.

¹⁷ No original: "Female deities are often represented in triple form in Celtic iconography, just as they frequently appear as triads in the vernacular tradition. In the imagery it was the Mother-Goddesses who were constantly envisaged as triads. These ubiquitous divinities appear all over the Romano-Celtic world. Sometimes, as in Burgundy, it is human fertility that is emphasized; but often it is the symbols of the earth's plenty, fruit, animals, bread and wine which are the emblems and the attributes of the Mothers. [...] the Mothers frequently demonstrate the representation of youth and maturity. In the Rhineland, there is a distinctive form of triadic Mother-goddess, where two middle-aged matrons wearing huge linen headdresses flank a young girl with free-flowing hair. In many cases, in fact, the three Mothers are not identical triplets, but have slightly different hair styles, clothes or varying attributes. So whilst intensity of symbolism may be a factor in triplism, the idea of three entities in one may also be present: we may have three goddesses, or one Mother with three facets. In triplism, as in many other features of Celtic cult expression, fluidity and ambiguity in religious symbolism play a part, and the image does not lend itself to one rigid interpretation." Tradução nossa.

Assim como o homem, a natureza passa por constante nascimento, morte e renascimento. Os celtas cultuavam esses ciclos com festivais religiosos especiais cujas datas são lembradas até hoje em feriados menores, especialmente nos países anglófonos. Originalmente, os celtas se orientavam por um calendário lunar. A partir do contato com os romanos, tentativas de adaptação foram feitas. Por alguns exemplos sobreviventes, sabemos que eles classificavam os meses entre auspiciosos e pouco propícios.

Os anos não eram numerados, pois a visão do tempo era essencialmente cíclica: pouca coisa mudava de um ano para o outro, o que realmente importava era seguir as necessidades trazidas com cada estação. Para as pessoas comuns, que se ocupavam principalmente com a pecuária, o ritmo de vida estava completamente ligado às mudanças climáticas sazonais. O ano se iniciava na escuridão, com o Samhain¹⁸, que marcava o começo do inverno.

Os festivais celtas raramente pareciam se originar do culto a alguma divindade, mas essa prática era incorporada ao feriado sazonal de acordo com os simbolismos relacionados à estação. Júlio César escreveu que no Samhain, por exemplo, os gauleses cultuavam principalmente o deus “Dis Pater”, que ele diz ser uma manifestação de Plutão. Outros textos atestam para essa ser uma época em que se realizavam sacrifícios a Teutates e Taranis, a quem os clássicos consideravam deuses especialmente sanguinários.

É fácil compreender porque o Samhain era uma data relacionada à morte. Com o inverno, morria o ano, a vegetação, a intensa atividade humana. Os animais que não pudessem ser sustentados até a primavera precisavam ser abatidos. O véu entre esse mundo e o Outro ficava mais fino, permitindo que as almas dos mortos visitassem os vivos. Por causa dessa aproximação entre mundos, muitos eventos mitológicos se passam nessa data; também era considerada uma época propícia para prever o futuro e fazer novos planos.

A grande importância do Samhain pode ser percebida pelos costumes que o marcavam:

O Samhain era a principal comemoração do calendário da Irlanda primeva. Um festival, ou *feis*, era celebrado em Tara a cada três anos, para o qual cada uma das cinco províncias mandava uma delegação. Em Tlachtga, doze milhas a oeste de Tara, o acender das fogueiras de inverno era uma parte fundamental das cerimônias do Samhain que comemoravam o coito ritualístico de Dagda com três divindades:

¹⁸ Os nomes dos festivais variavam ligeiramente de acordo com a região, aqui apresentados pelos nomes irlandeses, mais conhecidos.

Morrígan, Boand (deusa do rio Boyne) e a filha sem nome de Indech, um rei e guerreiro dos Fomores. Não há nenhum registro sobrevivente de que esses eram festivais de fertilidade, mas nas tradições orais irlandesas e gaélico-escocesas posteriores o Samhain era considerado um momento propício para as mulheres ficarem grávidas.¹⁹ (MACKILLOP, 2006, p. 98)

Associar uma data tão lúgubre com fertilidade pode parecer incomum, mas a visão da escuridão como a origem da vida é uma ideia antiquíssima e muito difundida, especialmente considerando como a terra é relacionada ao ventre em muitas culturas. Outra data similar em importância e ainda mais vinculada à fertilidade era Beltane, o oposto do Samhain, marcando o início do verão. Nele, o véu entre mundos também ficava mais fino, e as fogueiras tinham um papel ainda mais ritualístico. Duas eram feitas, tradicionalmente pelos druidas, para que o gado e as pessoas passassem entre elas e fossem abençoados e purificados. Também era uma data em que ocorriam vários eventos mitológicos e em que rituais eram feitos para agradar os seres do Outro Mundo.

Entre eles havia o festival do Imbolc, que iniciava com a lactação das ovelhas e ao nascimento de crianças, especialmente os primeiros filhos de quem havia casado no ano anterior. Era uma data associada a Brigit em sua faceta de padroeira da atividade pastoril, à maternidade e à abundância. Após o Beltane, havia o Lughnasa, cuja lenda diz ter sido fundado pelo deus Lugh em homenagem à sua mãe Tailtiu. Era um festival que celebrava as primeiras colheitas e no qual se disputavam corridas de cavalos e competições de luta.

Infelizmente, apesar de ser bastante mencionado por comentaristas clássicos e por subsequentes sermões catequizadores que os celtas cultuavam o sol, a lua e o céu em geral, pouco sabemos sobre esses cultos. Algumas divindades, como Sucellos e Taranis, estão claramente ligadas ao trovão em diversas iconografias. Supõe-se que a imagem de uma roda segurada nas representações de algumas divindades e talvez até mesmo típicas figuras espiraladas da arte *Là Tene* como o trisquele sejam parte de um simbolismo solar. Alguns amuletos em forma de sol e lua, feitos em metal, foram recuperados em sítios

¹⁹ No original: “Samain was the principal calendar feast of early Ireland. A festival, *feis*, was held at Tara every third year, to which each of the five provinces sent delegates. At Tlachtga, twelve miles west of Tara, the lighting of winter fires was a key part of the Samain ceremonies commemorating Dagda’s ritual intercourse with three divinities, the Morrígan, Boand (goddess of the Boyne) and the unnamed daughter of Indech, a Fomorian king and warrior. No record survives that these were fertility celebrations, but in later Irish and Scottish Gaelic oral traditions, Samain was thought a favourable time for a woman to get pregnant.” Tradução nossa.

arqueológicos; na tradição oral galesa, constelações e a Via Láctea eram consideradas as moradas da prole de Dôn.

Existe base para acreditar que os celtas originalmente tenham cultuado algumas divindades em aspecto natural, não antropomórfico, e que a tendência ao último cresceu conforme o contato com outras culturas aumentou. Foram recuperadas muito mais figuras e dedicatórias do período Celto-Romano do que dos períodos anteriores. No entanto,

essa riqueza de evidências deve implicar um complicado sistema de crenças pré-existentes à influencia romana, já que muito da iconografia é estranha ao imaginário cultuado no Mediterrâneo e deve ter sua gênese em tradições religiosas nativas, antes frequentemente silenciosas.²⁰ (GREEN, 1992, p. 16)

Imagens de deuses como o protetor das florestas Cernunnos, com chifres e orelhas de um cervo, e deusas intimamente ligadas a animais ou bosques, como Arduinna, Artio, Epona, Flídais e Nehalennia, parecem corroborar uma visão de que a espiritualidade celta estava mais voltada para a natureza antes de receber influências externas. O culto às árvores tinha um amplo papel na sociedade celta, especialmente o carvalho, o teixo, o freixo e a aveleira; certos bosques sagrados eram famosos lugares de adoração e algumas tribos inclusive derivavam seu nome dessas espécies. Mesmo após certos locais sincretizarem-se com a religiosidade romana, os aspectos que predominaram foram aqueles que mais se assemelhavam à visão de mundo celta, como a associação da águia ao sol no culto do Júpiter gaulês, ou Minerva venerada como uma divindade de nascentes curadoras (como em Sulis, hoje Bath, na Inglaterra).

Em geral, os sistemas religiosos celtas associavam divindades femininas a fenômenos considerados mais próximos da natureza, como a terra, a água, os bosques, os animais, a fecundidade e fertilidade, o fogo, a soberania (como o direito divino de governar, ter sido escolhido dentre outros para aquela tarefa) e o derramamento de sangue. Às divindades masculinas cabiam funções ligadas ao processo civilizatório, como as habilidades manuais (artesanato, metalurgia), a liderança da tribo, o dom da palavra, a arte guerreira, a caça e a magia; o céu também era mais comumente associado a deuses. Casais divinos, ou mesmo a aliança de heróis masculinos semidivinos com deusas,

²⁰ No original: "[...] this wealth of evidence must imply a complicated set of belief systems pre-dating Roman influence, since much of the iconography is alien to Mediterranean cult imagery and must owe its genesis to indigenous, though previously largely silent, traditions." Tradução nossa.

amalgamavam todo esse leque de significados simbólicos, e eram cultuados para promover fecundidade e proteção à terra e à tribo.

Veremos, a seguir, como essa atribuição de funções e fenômenos não é casual da sociedade celta, mas tem suas raízes em símbolos arquetípicos primordiais, amplamente representados nos mitos e influentes na psique por toda a história humana, cujo estudo e interpretação leva a uma compreensão rica e diversa não só das culturas antigas das quais essas lendas se originaram, mas das atuais também.

2. OS ARQUÉTIPOS E O SAGRADO FEMININO

Nos estudos de mitologia, muitas vezes se percebe que, apesar das particularidades culturais, as personagens e as ações encontram paralelos nas mais aparentemente diversas histórias. Jung acreditava que os mitos são a expressão direta do inconsciente coletivo, que nos colocam em contato com as forças criadoras - que também podem ser encontradas por meio da religião, poesia, folclore e contos de fada (FORDHAM, 1978, p. 28-29). Dessa forma, todas essas maneiras de entrar em contato com essas forças do inconsciente coletivo nos fornecem informações sobre os processos e obstáculos que compõem a jornada da vida, tanto na prática quanto psicologicamente.

A partir desse conceito se estabelece, por exemplo, o trabalho de Clarissa Pinkola-Estés como descrito em *Mulheres que Correm com os Lobos* (1992). Nessa obra a autora explora, em relação a sua carreira como analista, contos de fada e lendas folclóricas com o intuito de auxiliar mulheres a entrar em contato com o “arquétipo da Mulher Selvagem”, uma forma de personalizar o Sagrado Feminino. Através das histórias, Pinkola-Estés busca elucidar diversas problemáticas e jornadas psicológicas sob um viés estritamente feminino, o que destacou seu livro entre a literatura de psicologia que era comum até então.

No entanto, seu trabalho não se popularizou de forma isolada. No fim do século passado é notável o surgimento de um número crescente de livros, majoritariamente escritos por mulheres, que tratam de conceitos de Sagrado Feminino e Arquétipo Feminino. Parte deles tinha um viés mais histórico e arqueológico, buscando, por exemplo, responder questões sobre a existência de possíveis sociedades ou religiões matriarcais. Outros, mais numerosos e populares, promoviam a busca do Sagrado Feminino como uma espiritualidade alternativa que empoderaria mulheres e homens. Havia também os de análise cultural e sociológica e os que se baseavam na psicologia. Frequentemente, o que se encontrava nessas obras era um misto de algumas ou todas essas áreas do conhecimento, como em *When God Was a Woman* (1976), de Merlin Stone; *The Spiral Dance* (1979), de Starhawk; *Drawing Down the Moon* (1979), de Margot Adler; *Goddesses in Everywoman* (1984) - e *Gods in Everyman* (1989), de Jean Shinoda Bolen; *The Great Cosmic Mother* (1987), de Monica Sjoo e Barbara Mor; *The Chalice and the Blade* (1987), de Riane Eisler; *The Civilization of the Goddess* (1991), de Marija Gimbutas; *Myth of the Goddess* (1991), de Jules Cashford e Anne Baring, entre outros.

Independente do rigor científico ou da validade do que é afirmado em tais livros, se torna claro que surgiu uma demanda por formas de conhecer, entender ou entrar em contato com o Sagrado Feminino, demanda essa que não diminuiu, visto que muitos dos livros citados acima continuam sendo reeditados e vendidos e novas publicações surgem esporadicamente. Não é difícil compreender o interesse no assunto. O movimento feminista, em sucessivas ondas, levou números cada vez maiores de pessoas a questionar os tradicionais papéis de gênero durante os séculos XIX e XX. Isso criou lacunas identitárias que, não raro, se traduziam em crises não mais sufocadas e recalçadas com facilidade pela rigidez social, cada vez mais enfraquecida. Essas crises levantaram diversos questionamentos, o que levou as mulheres a ver boa parte do conhecimento a que tinham acesso até então com novos olhos, buscando uma visão menos patriarcal do próprio universo. Como as realidades das mulheres são inúmeras, diferentes (re)visões femininas levaram a ademais questionamentos. Muitas dessas problemáticas relativas à identidade e possíveis soluções a elas foram expostas em livros, artigos, programas de televisão e obras artísticas. O viés do Sagrado Feminino reunia de forma bastante satisfatória, para um grupo de pessoas, as reflexões feministas a outras questões relevantes e crescentes: a psicologia e a saúde mental, a ecologia e a forma como encaramos a natureza, o desencanto com religiões dominantes, preconceito racial e religioso, aceitação corporal, como se reconciliar com os papéis tradicionais que seus familiares performavam, entre outras.

A recriação desse conceito para o público moderno foi realizada tanto a partir do arquétipo como definido pela psicologia junguiana quanto do estudo de espiritualidades pré-cristãs, não majoritárias ou orientais. Esses dois campos já tinham sido bastante férteis quando relacionados anteriormente, em assuntos não estritamente ligados ao feminino. Para compreender o que se entende por Sagrado Feminino, então, é necessário primeiro compreender o que é um arquétipo e quais os simbolismos particulares ao feminino.

Em *Introdução à Psicologia de Jung* (1978), Frieda Fordham escreve que os arquétipos são formas inatas primordiais da intuição, da percepção e da apreensão; imagens típicas que se apresentam à psique e que se formam no inconsciente coletivo através de milhares de anos, podendo se manifestar na forma de figuras abstratas, humanas ou semi humanas, animais, elementos da natureza ou vividos como emoções e experiências. Partindo desse conceito junguiano Erich Neumann estrutura seu livro *A Grande Mãe* (1999), em que o arquétipo feminino é estudado a fundo. Para ele, esse

arquétipo não só influencia a consciência humana, mas inclusive a gera. Assim, a Grande Mãe arquetípica é responsável por formar e nutrir a parte consciente da psique, gerando tensões semelhantes à relação mãe e filho na vida real.

Nos homens, o arquétipo feminino também influi grandemente na formação da anima, o aspecto feminino individual de cada psique masculina. Ela também se baseia nas informações emocionais que são geradas a partir do contato afetivo com mulheres reais, sendo o mais importante o com a mãe. De fato, a função maternal domina grande parte dos aspectos arquetípicos femininos pois a relação com a mãe física é uma experiência universal (mesmo quando, em raras instâncias, é apenas intrauterina) que causa enorme impacto na psique. Sobre isso, comenta Joseph Campbell em *O Herói de Mil Faces*:

Ao que parece, as mais permanentes disposições da psique humana são aquelas geradas pelo fato de permanecermos, no âmbito do reino animal, a espécie que fica mais tempo junto ao seio materno. Os seres humanos nascem cedo demais; quando o fazem, estão inacabados e ainda não estão preparados para o mundo. Em consequência, toda a defesa que têm contra um universo de perigos é a mãe, sob cuja proteção ocorre um prolongamento do período intra-uterino. Daí decorre o fato de a criança dependente e a mãe formarem, ao longo de meses após a catástrofe do nascimento, uma unidade dual, não apenas do ponto de vista físico, como também no plano psicológico. Toda ausência prolongada da mãe provoca tensão na criança e consequentes impulsos agressivos; da mesma maneira, quando se vê obrigada a controlar a criança, a mãe desperta nela respostas agressivas. Portanto, o primeiro objeto da hostilidade da criança é idêntico ao primeiro objeto do seu amor [...]. (2013, p. 17)

Esse trecho ilustra bem a relação dual que surge logo cedo e se mantém pela vida toda com o maternal, que se traduz arquetipicamente nas facetas da Mãe Bondosa e da Mãe Terrível. Tipicamente, todo arquétipo primordial reúne em si atributos opostos e paradoxais, que com o tempo são percebidos separadamente e atribuídos símbolos próprios. Sendo a Grande Mãe um dos mais primordiais arquétipos que existem, ela tem especial capacidade de reunir sob si simbolismos aparentemente contraditórios, mas cujas razões se percebe ao estudar suas manifestações e associações.

As manifestações se dão de variadas formas e em diversos níveis. Os sonhos, por exemplo, recebem um enfoque especial na psicologia analítica por serem capazes de projetar aspectos do inconsciente pessoal ou coletivo com muito menos filtros e repressões, se comparados aos pensamentos conscientes:

Os arquétipos do inconsciente coletivo se manifestam, como Jung descobriu há muitos anos, nos ‘motivos mitológicos’, os quais podem se apresentar de forma análoga ou idêntica em todas as épocas e todos os povos, e podem até mesmo surgir de forma espontânea - sem nenhum conhecimento consciente - do inconsciente do homem moderno. (NEUMANN, 1999, p. 26)

Assim, não raro são encontrados em sonhos imagens simbólicas que são projeções arquetípicas, muito difíceis de compreender se examinadas apenas por um viés lógico. Através da percepção de que essas projeções simbólicas nos sonhos e nos mitos se originam do inconsciente coletivo e que se manifestam de outras formas também, o estudo de muitos aspectos da cultura e comportamento humanos se enriqueceu imensamente. De acordo com Neumann,

As imagens simbólicas do inconsciente são a fonte criativa do espírito humano, em todas as suas realizações. Não são só a consciência e os conceitos referentes à sua compreensão filosófica do mundo que tem origem no símbolo; a religião, o rito e o culto, a arte e os costumes também nascem dele. E mais ainda, considerando-se que o processo de formação dos símbolos no inconsciente é a origem do espírito humano, a língua, cujo nascimento e desenvolvimento histórico é quase idêntico à gênese e à evolução da consciência humana, também é a princípio uma linguagem simbólica. (1999, p.29)

Relacionando assim diversos produtos da cultura humana ao estudo dos arquétipos, podemos melhor compreendê-la e seus processos. Como a Grande Mãe é um arquétipo com o qual todos entramos em contato intimamente, ela figurará em quase todos os aspectos de nossa cultura, direta ou indiretamente. As tensões entre o arquétipo e a consciência, entre a mãe e o filho, entre concepções e realidades da maternidade e feminilidade formam intrincados relacionamentos impossíveis de ignorar e cuja má compreensão pode ter graves consequências. Isso é fácil de observar no tratamento geral que se tem dado à mulher na ficção, uma problemática que tem recebido cada vez mais atenção em discussões feministas.

Entretanto, esse assunto não é recente. No século XV, Christine de Pizan escreve *Le Livre de La Cité des Dames*, uma reflexão sobre o tratamento injusto dado às mulheres na ficção e em tratados, defendendo as mulheres citando vários exemplos de damas ilustres e discutindo suas contribuições e valores de acordo com a moral da época. No ensaio *Um Teto Todo Seu*, publicado em 1929, Virginia Woolf celebrenemente escreve sobre o mesmo tema em certas passagens:

O sexo e sua natureza bem poderiam atrair médicos e biólogos; mas era surpreendente e de difícil explicação o fato de que o sexo — quer dizer, a mulher — atrai também ensaístas agradáveis, romancistas desonestos, rapazes com diploma de licenciatura em letras, homens sem diploma algum, homens sem qualificação aparente, salvo o fato de não serem mulheres. Alguns desses livros eram, a julgar pela aparência, frívolos e jocosos; mas muitos, por outro lado, eram sérios e proféticos, moralistas e exortatórios. A mera leitura dos títulos sugeria inumeráveis diretores de escolas, inumeráveis clérigos subindo em suas tribunas e púlpitos e arengando com uma loquacidade que em muito ultrapassava o tempo habitualmente concedido a tal discurso sobre este assunto. Era um fenômeno extremamente estranho, e, aparentemente — nesse ponto, consulte a letra M —, um fenômeno restrito ao sexo masculino. As mulheres não escrevem livros sobre os homens [...]. (1990, p.35)

Diante desses livros, Woolf começa a imaginar um genérico professor dedicado a escrever um volume sobre a inferioridade feminina, e pergunta-se por que esses homens que parecem tudo controlar argumentam contra mulheres de forma tão passional. Mais adiante no texto, ela chega a uma interessante conclusão:

Os professores ou patriarcas, como talvez fosse mais exato chamá-los, talvez estivessem zangados [...] em parte por outra [razão] situada de modo um pouco menos óbvio na superfície. É possível que não estivessem em absoluto ‘com raiva’; de fato, muitas vezes, talvez fossem enaltecedores, dedicados e exemplares nas relações da vida privada. Possivelmente, quando o professor insistia com ênfase demais na inferioridade das mulheres, não estava preocupado com a inferioridade delas, mas com sua própria superioridade. Era isso que ele estava protegendo de modo um tanto exaltado e com excessiva ênfase, pois era para ele uma jóia do mais raro valor. (1990, p. 44)

É a partir de Woolf também que surgem as categorias típicas opostas, bastante usadas na crítica literária feminina, do Anjo do Lar e o Monstro. O Anjo seria um ideal feminino de domesticidade e docilidade, enquanto o Monstro apresenta um grotesco e anormal desvio de conduta, muitas vezes até um comportamento “masculinizado”. Essas categorias, deve-se ressaltar, pouco tinham a ver com as motivações e ações reais de uma mulher, e sim com uma interpretação patriarcal que se fazia sobre suas vidas. A angústia da dualidade Anjo/Monstro pode ser observada, muitas vezes de forma sutil, outras já abertamente, nas obras das primeiras mulheres que empenharam uma carreira literária, como demonstrado por Sandra Gilbert e Susan Gubar em *The Madwoman in the Attic* (2000), angústia essa que certamente existia em outros campos de ocupação humana e no dia a dia de diversas mulheres, mesmo que pouco registrada.

A origem desse sentimento é bem compreendida em relação à construção da cultura ocidental. A partir da Baixa Idade Média, nossa sociedade se forma e informa amplamente sobre os fundamentos de um cristianismo dogmático e moldado de acordo com interesses repressivos de certas classes sociais. A seleção do material que formaria a edição padrão da Bíblia, a forma pregada como correta de interpretar os mitos e ritos cristãos, a celebração originariamente da missa em latim, as proibições que seriam destacadas e repetidas acima de outras, o catequismo de povos “bárbaros”, o modo de vida e as exigências do sacerdote religioso: todas essas foram medidas pensadas para manter certos grupos sociais sob controle e nem sempre tinham forte relação com o conteúdo espiritual que originou esse grupo de religiões.

Antes do cristianismo, é claro, já existiam culturas de opressão que vitimavam mulheres. Esse assunto foi brevemente discutido no capítulo anterior com relação ao tratamento dispensado a mulheres pelos celtas e romanos. Estudando-se a história das culturas humanas, é extremamente raro encontrar qualquer povo que não desvalorize as mulheres sistematicamente em algum nível. A história da opressão feminina e sua sofisticação através da cultura e da religião pode ser mais profundamente entendida examinando justamente as tensões mencionadas em relação ao arquétipo maternal e a mãe, e posteriormente à mulher como objeto de desejo amoroso e sexual.

A mulher, na maioria das culturas, é identificada com a natureza. Para onde se olha na natureza, vê-se ciclos que se repetem: nas estações do ano, nas fases da Lua, no crescimento das plantas, nos ritmos de acasalamento e cria de animais, na passagem de astros celestes, na migração de certas espécies. Também a mulher é um ser cíclico por toda a sua vida adulta, a totalidade de sua vida formando um ciclo evidente por si só. Seu rito de passagem é um destino de nascença, assim como foi por muito tempo seu poder de gerar vida. Tanto esse poder quanto esse aspecto cíclico são vividos pela mulher e pelo outro (o homem) de forma ambígua - ambiguidade essa que aumenta paralelamente à complexificação das relações culturais.

Os mistérios de transformação da mulher são, essencialmente, mistérios de transformação ligados ao sangue, os quais conduzem-na à experiência pessoal de sua própria fecundidade e surtem no homem essa impressão numinosa. Esse fenômeno tem suas raízes no desenvolvimento biopsicológico. A transformação da menina em mulher é muito mais acentuada que o desenvolvimento correspondente, do garoto ao homem adulto. (NEUMANN, 1999, p. 40)

Sobre o numinoso, lemos em *O Sagrado e o Profano* que ele “[...] singulariza-se como qualquer coisa de *ganz andere*, radical e totalmente diferente: não se assemelha a nada humano ou cósmico; em relação ao *ganz andere*, o homem tem o sentimento de sua profunda nulidade, o sentimento de ‘não ser mais que uma criatura’ [...]” (ELIADE, 2013, p. 16). O “milagre da vida” gerava admiração, estranheza e temor, especialmente quando os homens não compreendiam que também participavam dele. “A mulher era um ídolo da magia do ventre. Ela parecia inchar e dar à luz por si só. O homem cultuava-a mas temia-a. Era o negro bucho que o cuspira para fora e voltaria a devorá-lo.” (PAGLIA, 1993, p. 20)

Camille Paglia (1993), Rachel Pollack (1998), Sherry Ortner (1974) e Rosiska Darcy de Oliveira (1999) chegam a conclusões semelhantes em seus textos sobre as consequências dessa visão sobre a mulher: o reconhecimento da diferença se transformou em hierarquização; o medo da natureza, feminina, levou ao seu menosprezo em face da cultura civilizada, masculina. Esse processo foi, em grande parte, inconsciente, ao menos no início. A mãe, essa figura que domina a vida da criança de forma quase onipotente, cria uma relação de dependência que gera tensão e ansiedade e que necessita, eventualmente, ser rompida. Na criança feminina esse rompimento, ao menos no plano biológico, ocorre de forma natural e inconfundível com a menarca; a partir de então a jovem mulher era iniciada no universo adulto. No entanto, como veremos adiante, a maturidade feminina não traz uma mudança radical em sua atuação social - permanece um sentido de continuidade.

Para os homens, porém, a falta do marco biológico levou à criação de ritos de passagem “artificiais”, arquitetados em torno de intenções sociais e espirituais. O universo infantil e a dependência maternal devem ser deixados para trás; por isso, muitos desses rituais envolvem uma experiência impactante, potencialmente violenta ou traumática, cuja sobrevivência faria o menino renascer como homem. O monomito, a jornada do herói, é completamente dominado por protagonistas masculinos em grande parte porque era o homem, tradicionalmente, que empreendia esse árduo e radical processo de maturação social.

Mesmo quando visto do ponto de vista psicológico, esse processo também envolve a fortificação da psique consciente, masculina, em face do inconsciente, feminino:

[...] a identificação da consciência com a figura do herói masculino não é casual, assim como não é a do inconsciente devorador com a figura do monstro feminino. Essa coordenação ocorre de forma geral. [...] Em ambos os sexos, o ego-consciência é caracterizado por um simbolismo masculino e a totalidade do inconsciente, por um simbolismo feminino. (NEUMANN, 1999, p. 37)

Essa associação deveria ter conotações neutras, como, por exemplo, no símbolo de yin-yang. Nele sintetiza-se a noção de que tanto as características associadas ao feminino como ao masculino têm valor equivalente e se interpenetram (isso não se traduz em um conceito amplamente aplicado às pessoas em si, pois a mulher também sofre discriminação nas culturas orientais, com particulares culturais que não são tratados neste trabalho). Na cultura ocidental, os simbolismos associados ao feminino - a natureza, a intuição, a emoção, o mistério, a escuridão - foram gradativamente considerados inferiores ou repulsivos. Para o homem, a mulher representa um ser humano animalizado, vitimizada pelo próprio corpo, condenada a sangrar, a inchar, a parir, a amamentar periodicamente. O conjunto de simbolismos arquetípicos femininos deveria ser reprimido não só através da inferiorização da mulher, mas dentro do comportamento masculino também. A evocação deles devia ser feita apenas quando necessária e de forma a não parecer muito importante.

Nas sociedades pré-cristãs já se observavam os passos iniciais desse processo. O homem primitivo vivia à mercê da natureza, moldando quase toda ação em relação à sua necessidade de sobreviver à ela; compreender seus ritmos era fundamental à manutenção da vida. A natureza inspirava admiração, estranheza e temor - semelhante à mulher gestante. Mesmo quando o homem começou a compreendê-la, ainda se sentia profundamente vitimizado por ela.

A vida humana teve início na fuga e no medo. A religião surgiu de rituais de propiciação, sortilégios para aplacar a violência dos elementos. Até hoje, são poucas as comunidades nas regiões crestadas pelo calor ou agrilhoadas pelo gelo. O homem civilizado esconde de si mesmo a extensão de sua subordinação à natureza. A grandiosidade da cultura, a consolação da religião absorvem suas atenções e conquistam sua fé. Mas, basta a natureza dar de ombros e tudo cai em ruínas. Incêndios, inundações, raios, tufões, furacões, vulcões, terremotos - em qualquer parte, a qualquer hora. A tragédia abate-se sobre os bons e os maus. A vida civilizada exige um estado de ilusão. (PAGLIA, 1993, p. 13)

Paglia explora a ideia de que o homem moderno continua muito mais subordinado à natureza do que gostaria de admitir a si mesmo. A ciência, o produto que mais gera orgulho na civilização patriarcal, seria em parte uma ilusão de controle do universo que nos cerca através da nomeação, classificação e quantificação - mas que ainda hoje é frequentemente surpreendida pela natureza, que assola a humanidade com novas doenças, pragas, catástrofes naturais e mudanças climáticas, muitas vezes agravadas pela própria incompreensão humana de como se portar diante de tais eventos.

A vontade de superar o corpo e a natureza teria resultado, então, nas religiões transcendentais, que transferem o foco de adoração da terra para o céu. O céu se torna a partir delas um símbolo para um ideal de elevação, pureza e abstração. O culto do casal divino, representante da fertilidade que permitia o surgimento e a continuação da vida, se transfere para o culto de um Deus paternal, com suas próprias ambivalências (afinal, psicologicamente, a relação tanto com a mãe quanto com o pai tem facetas opostas e momentos de crise e ruptura). As figuras femininas são representadas em seus dois aspectos de forma radical e separada: há o modelo positivo de conduta, que demonstra pureza (virgindade), abnegação, caridade e submissão; e o modelo negativo, que exhibe comportamento promíscuo, rebelde, egoísta e questionador.

O peso intencional dado pelos homens à oposição Maria e Eva em toda a produção cultural, religiosa e artística a partir do estabelecimento definitivo do cristianismo como a dominante religião ocidental foi dolorosamente - mas nem sempre conscientemente - sentido pelas mulheres. Juntando isso ao entendimento parcial da participação masculina na reprodução humana, criou-se um terreno fértil para explorar mulheres como posse, moeda de troca e forma de assegurar alianças. As mulheres não se tornaram apenas especialmente carentes de liberdades individuais ou participação pública, mas também de quase todo tipo de conhecimento, inclusive sobre o próprio corpo. Os fluídos que marcam os ciclos naturais foram assumidos como a prova definitiva da imundície física e moral da mulher; as dores da menstruação e do parto, suas punições contra o pecado original, o maior crime da humanidade contra Deus.

Grande parte da história da opressão feminina pode ser percebida através de como foi tratado seu corpo. No início do cristianismo, era muito importante cobri-lo o mais completamente possível, inclusive os cabelos, como sinal de castidade. Mais tarde, surgiram as roupas de baixo que restringiam movimentos e deformavam a silhueta e os órgãos internos. Em tempos recentes, o corpo feminino foi cuidadosamente selecionado e controlado (e, em tempos mais recentes ainda, virtualmente retocado) para ser exibido

como modelo estético inatingível e objeto de desejo sexual. Através de todos esses períodos, no entanto, o que predomina é a falta de autonomia e conhecimento sobre o corpo feminino, um jogo psicológico com a imagem que as mulheres formam de si mesmas. Até mesmo a celebrada invenção dos anticoncepcionais como a esperança de uma sexualidade mais livre acabou se revelando potencialmente perigosa. Com toda a informação e maior acesso à educação que se tem hoje, não é preciso ir longe para ver que essa problemática não melhorou tanto quanto deveria: uma busca rápida na internet revela compilações de pessoas, independente de gênero, que tornaram pública sua infeliz ignorância sobre o corpo e os ciclos férteis da mulher.

Em *The Newly Born Woman* (1986), Hélène Cixous usa o corpo como ponto focal para desenvolver sua escrita feminina, acreditando que pode ser através dela e do corpo que exista uma saída desse sistema cultural. No trecho a seguir pode-se ver como a escritora usa de diversos simbolismos femininos para falar da discriminação patriarcal:

Seu continente é escuro. O escuro é perigoso. Você não consegue ver nada no escuro, você tem medo. Não se mexa, você pode cair. Acima de tudo, não entre na floresta. E nós internalizamos esse medo do escuro. As mulheres não tem tido olhos para si mesmas. Elas não saíram explorar na própria casa. Seu sexo ainda a assusta. Seus corpos, que elas não ousaram aproveitar, foram colonizados. A mulher vive enojada pela mulher e a teme.²¹ (p. 68)

Cixous usa a escuridão, a floresta, a casa e, indiretamente, a terra/território (sugerida pelo uso aqui da palavra “colonizado” e presente em outras partes do texto) como elementos análogos ao corpo, ao ser da mulher. Esses são simbolismos mitológicos frequentemente associados ao feminino. Neumann esquematiza que o simbolismo central do feminino está na figura do vaso, todas as outras associações derivando dele em diversos níveis. O arquétipo feminino tem dois caracteres, o elementar, mais estável, e o de transformação, mais dinâmico. Sua simbologia e figuração sempre se situa em algum grau entre esses polos.

Todo simbolismo feminino gira em torno da sua existência corporal e das consequências dela. A compreensão da mulher como um ser especialmente corporal em comparação ao homem é, para Sherry Ortner, em *Is Female to Male as Nature is to*

²¹ Na tradução em inglês: “Your continent is dark. Dark is dangerous. You can’t see anything in the dark, you are afraid. Don’t move, you might fall. Above all, don’t go into the forest. And we have internalized this fear of the dark. Women haven’t had eyes for themselves. They haven’t gone exploring in their house. Their sex still frightens them. Their bodies, which they haven’t dared enjoy, have been colonized. Woman is disgusted by woman and fears her.” Tradução nossa.

Culture (1974), a base da discriminação feminina, pois se esse tratamento existe universalmente em todas as sociedades, algo igualmente universal deve estar em sua origem. Ortner, porém, acrescenta que a mulher não é especificamente igualada à natureza, mas está no limiar entre o cultural e o natural. Ela argumenta também que o ser humano valoriza atividades que transcendam o natural, pois isso dá sentido a vidas particulares, e não apenas à existência coletiva como espécie - uma condição que nada nos diferenciaria de animais. Por isso, apesar da importância da particularidade feminina em gerar e nutrir a continuação da raça humana, essas não seriam atividades que levam à transcendência e, portanto, têm status inferior. Essa interpretação geral das diferenças biológicas entre os gêneros masculino e feminino se desdobra em simbolismos e consequências psicológicas distintas; e o conceito da transcendência tomará contornos cada vez mais sofisticados, como mencionado anteriormente sobre as religiões patriarcais.

Assim, a mulher é um vaso. Dentro do vaso, a vida é contida e se transforma. Nas entranhas da terra, a semente é nutrida e brota da escuridão para a luz num processo cíclico em que cresce, floresce, dá frutos que produzem novas sementes, iniciando o ciclo novamente. As folhas e os frutos que caem voltam para a terra escura e a fertilizam. Nas entranhas de uma montanha encontramos grutas escuras e úmidas. Elas foram casa e túmulo para os nossos ancestrais, e o local de mistérios artísticos e espirituais. A água surge da escuridão e ajuda a criar os contornos da paisagem, ela nutre a vida, nutre a terra. A vasilha, a tigela, o cálice, contêm e oferecem aquilo que nos nutre. A panela e o caldeirão, transformam elementos em alimento. O seio produz alimento líquido. Dentro do vaso, coisas estão guardadas e protegidas, na escuridão do vaso, coisas se transformam, a partir do vaso, se consegue nutrição, no vaso, mantém-se o pó dos que já foram. Das trevas úmidas o ser humano surge para a vida e a elas ele retorna em sua morte; o ciclo começa novamente. O milagre e a fugacidade da vida e seu inescapável aspecto corporal são os sentimentos que o arquétipo feminino suscita.

Em *O Sagrado e o Profano* (2013), Eliade afirma que na concepção do homem sagrado, ele mesmo seria um microcosmo da criação divina e parte dela. A mulher seria, então, um microcosmo similar à terra, principalmente à parte oculta da terra, dos processos que ocorrem nas entranhas, nas águas subterrâneas, nas fendas. A terra feminina é ctônica, como define Paglia. Dela fazem parte as dinâmicas biológicas, fecundas e até mesmo massacrantes da natureza, que pouco teriam a ver com a natureza estática, superficial, considerada mais bela - um paralelo que encontramos culturalmente

no ideal feminino: bela na superfície, mas demasiadamente tônica se pensarmos profundamente em seu corpo.

As inúmeras combinações das possibilidades que se entrecruzam pelos pólos do arquétipo feminino (positivo e negativo) e seus caracteres (elementar e transformativo) nos fornecem as figuras femininas derivadas de seu simbolismo central. Neumann (1999) distingue quatro aspectos mais definidos, ligados aos mistérios femininos. No eixo dos mistérios da embriaguez temos uma transformação negativa, que leva à dissolução da consciência e à loucura, representado pela bruxa jovem e sedutora, como Circe e Lilith. A Mãe Terrível se encontra nos mistérios da morte, que contêm o aprisionamento, a doença, a extinção e o encerramento da vida, figurado na bruxa velha e em deusas como Hécate e Kali. Os mistérios da inspiração ocorrem no eixo da transformação positiva, que inclui o dom da profecia, a sabedoria e a visão artística, personificado nas Musas, por exemplo. Esse eixo se encontra em maior conexão com o arquétipo masculino, do qual a transcendência é uma característica significativa. Finalmente, temos a Mãe Bondosa nos mistérios da vegetação, que dizem respeito à geração e nutrição da vida, visto em figuras como Deméter e Maria.

Na busca pelas motivações que levaram o patriarcado a se instalar como sistema cultural hegemônico em virtualmente todas as sociedades humanas, o enfoque das investigações se volta, naturalmente, para a visão e interpretação que o homem faz da mulher e desses simbolismos. Às vezes também é questionado se a mulher, até certo ponto ou época, compactuou com a própria subordinação para que o sistema funcionasse como um todo e talvez inclusive em seu benefício (ou, ao menos, para o benefício de sua prole, considerada a preocupação maior do gênero como um todo). As mudanças sociais ocorridas nos últimos dois séculos criaram um ambiente inédito para a atuação da mulher que quebra com papéis tradicionais centenários, adicionando elementos imprevisíveis e tornando todo o assunto mais fértil, mas também mais complexo.

Considerando as interações tradicionais humanas chegou-se a um certo consenso em como a cultura patriarcal se desenvolveu sem grandes oposições, através da simbolização do corpo feminino e a hierarquização de seus significados como inferiores, conferindo às atividades tipicamente femininas, da esfera doméstica, status menor. Deve-se ressaltar que a interpretação do corpo feminino como tendo consequências que condenam a mulher a uma existência menos significativa é puramente cultural e psíquica. Obviamente, é fato que existem diferenças biológicas entre um corpo masculino e um corpo feminino, e que essas diferenças criaram, ao longo de séculos, diferentes

experiências de vida com impactos psicológicos distintos. O corpo feminino é, inegavelmente, adaptado não apenas à sobrevivência e autopreservação de si própria, mas também à capacidade de gerar nova vida, tratando-se de processos que podem causar efeitos que não trazem vantagem alguma à mulher: são gastos energéticos, dores, desconfortos, inconveniências e até riscos de vida (durante o parto, por exemplo) que existem apenas devido a capacidade gestativa.

Desse modo, mesmo que uma mulher, por algum motivo, acabe não tendo filhos, ela de qualquer forma sentirá os efeitos de um corpo voltado para essa função. Para Ortner, isso cria uma situação em que o corpo masculino, sendo um “fardo” menor (ou ainda, sendo uma vantagem), oferece maior liberdade ao homem:

Em outras palavras, o corpo feminino parece condená-la à mera reprodução da vida; o homem, em contraste, não tendo funções criativas naturais, deve (ou tem a oportunidade de) afirmar sua criatividade externamente, 'artificialmente', através da tecnologia e dos símbolos. Fazendo isso, ele cria objetos relativamente duradouros, eternos, transcendentais, enquanto a mulher cria apenas perecíveis - seres humanos.²² (1974, p. 75)

A partir da atribuição à mulher da maior parte dos cuidados das crianças, se instala outra oposição cultural relacionada às esferas masculina/feminina: a do público *versus* privado. Já que é a mulher que passa nove meses gestando a criança, e depois um longo período a amamentando, num vínculo íntimo entre mãe e bebê, parece apenas natural que esse cuidado se estenda como uma responsabilidade mais adequada à ela por todo o período da infância. A criança, como um ser humano ainda pouco socializado, deve ser mantida longe dos membros ativos da comunidade para que não os atrapalhe ou se exponha a perigos. Como consequência, a mãe fica confinada frequentemente ao espaço doméstico. Não era raro as mulheres terem filhos com curtos espaços de tempo entre gestações, tornando essa situação praticamente perene em sua existência; a convivência amplamente maior com crianças e outras mulheres na condição de mãe fazia com que essa ambientação e as consequências de estar confinada (ou, ao menos, bem mais exposta) a ela reforçassem a relação do feminino com o espaço privado.

²² No original: “In other words, woman’s body seems to doom her to mere reproduction of life; the male, in contrast, lacking natural creative functions, must (or has the opportunity to) assert his creativity externally, ‘artificially’, through the medium of technology and symbols. In so doing, he creates relatively lasting, eternal, transcending objects, while the woman creates only perishables - human beings.”
Tradução nossa.

O doméstico representaria então uma ordem de socialização inferior, mais restrita e particular, focado em seres humanos ainda não completamente formados e socializados e no qual as trocas são mediadas por forte conteúdo emocional. O espaço público, em contraste, é portanto uma ordem superior de socialização, mediado por valores culturais e ao qual pertencem as instituições de maior importância para a civilização, como a cultura e a religião. Inicialmente essa proposição parece criar um paradoxo já que, nesse sistema, é a mãe que transforma a criança em um membro ativo da sociedade, responsabilizando-se pela sua educação até a idade madura. No entanto, aqui é preciso reiterar a importância dos ritos de passagem: para que o garoto se torne homem, outros homens devem terminar sua socialização completa no meio cultural. Para a mulher, a mudança de status só se dá em relação à sua ligação com homens também: ela sai da infância para se tornar objeto de troca ou desejo quando é considerada pronta para casar; através da aliança com o homem é que a existência feminina termina de se socializar para ter significado (ou, no mínimo, função) como membro da sociedade.

O direcionamento feminino para atividades e ambientes mais restritos durante séculos tem, conseqüentemente, um impacto psicológico distinto. Dentro do sistema patriarcal, a mentalidade feminina é considerada uma desvantagem e pode facilmente trabalhar contra um maior senso de liberdade e consciência por parte das mulheres. Essa mentalidade varia muito dependendo da época e local, e geralmente é direcionada para maximizar aspectos que sejam vantajosos para os homens mas que não ofereçam risco ao sistema. Ortner defende que seus traços mais comuns, independentes de fatores particulares, são a preocupação com elementos e sentimentos concretos (como o bem-estar familiar, envolvendo comida, abrigo, saúde, se seus membros convivem harmonicamente entre si e com a sociedade como um todo) em vez de abstratos (como filosofia, teologia) e a subjetividade, motivada pelo relacionamento mais particular e íntimo com outros indivíduos e a preocupação com o estado emocional dos membros da família.

É inegável que há conseqüências psíquicas devido a diferença dos sexos. Mas elas certamente não podem ser reduzidas àquelas que a análise freudiana designa. Começando no relacionamento entre os dois sexos ao complexo de Édipo, a menina e o menino são conduzidos em direção a uma divisão de papéis sociais em que a mulher 'inevitavelmente' tem uma produtividade menor porque ela 'sublima' menos que o homem e essa atividade simbólica, e portanto a produção

cultural, é um trabalho masculino. ²³ (CIXOUS; CLÉMENT, 1986, p. 82)

Esse padrão psíquico direcionado foi amplamente usado como forma de controle e rebaixamento de mulheres, sendo confundido ou apresentado como a causa, e não a consequência, dessa situação social. Através da suposta inferioridade mental e biológica feminina era justificado o tratamento limitante e opressivo às mulheres; e esse sistema social era tão longo e absolutamente presente que parecia ser apenas a ordem normal da existência humana, tornando-se especialmente difícil de questionar: não existia um estado prévio, uma geração ou mesmo o registro de um tempo em que as mulheres não eram consideradas inferiores.

Para os homens, essa forma de pensar sobre mulheres torna o processo de separação da mãe e maturação menos traumático, inclusive.

Chodorow argumenta que, porque a mãe é a socializadora inicial tanto de meninos quanto meninas, ambos desenvolvem 'identificação de personalidade' com ela (identificação difusa com sua personalidade em geral, traços de comportamento, valores e atitudes). Um filho, no entanto, deve eventualmente se deslocar para uma identidade de papel masculino, que envolve construir uma identificação com o pai. Uma vez que o pai é quase sempre mais distante que a mãe (ele raramente se envolve com os cuidados com a criança e talvez trabalhe longe de casa a maior parte do dia), criar uma identificação com ele exige uma 'identificação posicional', ou seja, identificação com o papel masculino do pai como uma coleção de elementos abstratos em vez de uma identificação pessoal com o pai como um indivíduo real. ²⁴ (ORTNER, 1974, p. 81-82)

O processo de maturação masculina é, portanto, representado pela ruptura bem-sucedida com o mundo infantil-maternal para adentrar o universo paterno, processo esse que também tende mais à sobrevivência do sistema do que a formação de um indivíduo

²³ No original: "It is undeniable that there are psychic consequences of the difference between the sexes. But they certainly cannot be reduced to the ones that Freudian analysis designates. Starting from the relationship between the two sexes to the Oedipus complex, the boy and the girl are steered towards a division of social roles such that woman 'inevitably' have a lesser productivity because they 'sublimate' less than man and that symbolic activity, hence the production of culture, is the work of men." Tradução nossa.

²⁴ No original: "Chodorow argues that, because mother is the early socializer of both boys and girls, both develop 'personality identification' with her, i.e. diffuse identification with her general personality, behavior traits, values, and attitudes. A son, however, must ultimately shift to a masculine role identity, which involves building identification with the father. Since father is almost always more remote than mother (he is rarely involved in childcare, and perhaps works away from home much of the day), building an identification with father involves a 'positional identification', i.e. identification with father's male role as a collection of abstract elements, rather than a personal identification with father as a real individual." Tradução nossa.

psicologicamente saudável. Enquanto esse processo pode satisfazer os desejos de uma parcela de homens, frequentemente vistos como o exemplo ideal do que aquela sociedade pode oferecer, essa satisfação raramente acontece sem que alguns aspectos da personalidade e da relação com o feminino sejam recalcados, podendo transformar-se em diversas mazelas psíquicas. Para alguns indivíduos, esses conflitos são desde o início (ou tornam-se num momento de crise) especialmente traumáticos e prejudiciais.

O cerne desse conflito, psicologicamente, se encontra na má resolução da ambiguidade inescapável do processo de formação da consciência. Neumann o explica dessa forma:

Gerar e libertar pertencem ao lado positivo do caráter elementar [do arquétipo feminino], seu símbolo típico é o *símbolo da vegetação*, em que a planta que está em crescimento irrompe do escuro útero da Terra e vislumbra a 'luz do mundo'. Essa libertação do escuro para o claro caracteriza o caminho da vida, bem como o caminho da consciência. [...] Na medida em que o Feminino liberta para a vida e para a luz o que nele está contido, torna-se a Grande Mãe e a Mãe Bondosa de toda a vida.

Por outro lado, a Grande Mãe torna-se perigosa em sua função de fixar, não permitindo a libertação de um ser que aspira por sua independência e liberdade. Essa situação constela fases essenciais da história da consciência e de seu conflito com o Grande Feminino. (1999, p. 66)

No entanto, outros fatores psíquicos complicam esse conflito:

A rejeição acontece na vida do indivíduo quando cessa o estar contido, isto é, está presente sempre que o indispensável desenvolvimento dá fim ao estar contido no uroboros, na Grande Mãe. Essa constelação é a base daquilo que designamos personalisticamente como o '*trauma do nascimento*' e que é interpretado como a causa de toda sorte de infortúnios. Na verdade, trata-se do fato existencial de que o ego e o indivíduo, ao saírem da fase do estar contido - seja por um desenvolvimento paulatino e imperceptível, ou por um 'nascimento' repentino -, experimentam essa situação como rejeição. Por essa razão é que encontramos a experiência subjetiva da aflição, do sofrimento e do desamparo, a cada transição crucial para uma nova fase de existência. Toda vez que uma situação antiga de estar contido se dissolve, ou é encerrada, o ego vivencia essa revolução - em que se dá a eclosão de um antigo casulo existencial - como rejeição por parte da Grande Mãe. (NEUMANN, 1999, p. 67)

Assim, não se conciliam os desejos conflitantes de continuar contido na mãe e romper sua dependência com ela. Essa incompletude inerente à como a maturação masculina se dá no sistema patriarcal é a causa do que hoje se convencionou chamar de "masculinidade tóxica", afetando o relacionamento que homens têm com as mulheres,

consigo mesmos e até com o próprio sistema, quando este frustra suas expectativas. O homem adulto não é forjado no rito de passagem para ser um indivíduo independente e satisfeito consigo mesmo, mas sim para melhor contribuir com a cultura e a civilização e manter o sistema patriarcal progredindo. É necessário então que se busque uma parceira, uma esposa, para suprir as necessidades domésticas não mais realizadas pela mãe, para que o homem possa se ocupar das esferas que lhe competem. Cria-se, a partir disso, o segundo tipo de relacionamento de grande importância que o homem nutre com a mulher e que influencia o modo como os gêneros interagem socialmente: o relacionamento amoroso, sexual-afetivo.

O relacionamento e as impressões da ruptura com o materno são a origem, as problemáticas percebidas nos contatos posteriores com mulheres ou com o feminino (que pode ser observado em outros homens) - problemáticas essas que se radicalizam no relacionamento amoroso - são as consequências do processo de socialização masculino. Na religião e na arte, essas crises se condensam em figuras femininas extremas, arquetípicas, pois remontam aos níveis mais profundos do inconsciente: “O romance familiar atua o tempo todo. A *femme fatale* é uma das sofisticações do narcisismo da mulher, da ambivalente orientação para si mesma quase completa com o nascimento de um filho ou a transformação do esposo ou amante em filho.” (PAGLIA, 1993, p. 25)

Depois de admitidos nas superiores esferas da sociedade patriarcal, os homens temem acima de tudo o retorno ao feminino, à mãe. Temem se sentirem e serem vistos como tendo alguma coisa em si pertencente ao universo simbólico feminino, pois isso causa seu desamparo pelo sistema cultural. No relacionamento amoroso, uma perigosa ambiguidade se forma entre aspectos culturalmente masculinos (a caçada, a vitória, a posse, o vigor sexual, o estímulo) e aspectos opostos, culturalmente femininos (a vulnerabilidade, o mistério, a emotividade, a afetividade, a intimidade). A *femme fatale*, um dos “monstros” femininos, é a incorporação de um aviso contra os perigos de se envolver demasiadamente, o que, no mundo masculino, é igualado à submissão; e ser exposto ao ridículo social através da manipulação emocional de uma mulher - ser devorado por ela, quase que retornado ao útero. Esses medos podem se aplicar nas relações com outros homens também, amorosas ou não: seu cerne está no que há de feminino como arquétipo, como comportamento, como psíquico, como símbolo.

O oposto da *femme fatale* é a figura igualmente extrema da virgem. Não que essas figuras não tenham algo em comum: as duas são desejáveis e repulsivas ao mesmo tempo para o patriarcado. Essa é uma de suas contradições centrais no que concerne às mulheres,

pois a partir dessas projeções muitas começam a tentar conciliar o que há de atraente para os homens nos dois papéis - uma tarefa fadada ao fracasso, intencionalmente. A virgem representa um ideal que não oferece perigo algum ao homem (portanto, pouco estímulo também), e sua oposição com a *femme fatale* representa outro par de grande importância no imaginário ocidental: poluição versus pureza. A batalha sintetizada nesse par é que a poluição ocorre naturalmente e a cultura, por meio do ritual ou da tecnologia, purifica (muito recentemente esses termos têm se invertido, com o que sabemos hoje de ambientalismo e ecologia; mas até então, a noção acima era vigente). Assim, um corpo impuro ou uma mente impura podem ser purificados pelo poder civilizatório - e a mulher, naturalmente mais impura, pode reverter esse processo se aceitar se submeter à cultura e cultivar em si a moderação, a castidade, a servidão, entre outras virtudes.

Meditando sobre a exata natureza desse eterno feminino, ademais, Eichner comenta que para Goethe o 'ideal de pureza contemplativa é sempre feminino' enquanto 'o ideal de ação significativa é masculino'. Mais uma vez, portanto, é justamente porque as mulheres são definidas como totalmente passivas, completamente desprovidas de poder generativo, que elas se tornam numinosas para artistas masculinos. Pois no vazio metafísico sua 'pureza' significa que são, é claro, abnegadas, com toda a implicação moral e psicológica que a palavra sugere.²⁵ (GILBERT; GUBAR, 2000, p. 21)

Esse é o “anjo do lar”, que para Virginia Woolf era a imagem mais perigosa para as mulheres. O propósito do anjo do lar é servir ao homem, engrandecendo-o. “Mulheres. Invisíveis como seres humanos. Mas, é claro, percebidas como ferramentas. [...] Graças a uma certa mágica dialética aniquiladora.”²⁶ (CIXOUS; CLEMÉNT, 1986, p. 70) A mulher ou personagem que corresponde a esse ideal não parece estar de fato vivendo, mas apenas cumprindo um papel natural que serve, de forma prática (domesticidade) ou artística (inspiração) a um intento masculino. Nas artes, essas mulheres frequentemente não tem construção alguma como personagens, sendo memoráveis apenas por atos de sacrifício e abnegação que quase sempre resultam em sua morte. Antes de seu ato

²⁵ No original: “Meditating on the exact nature of this eternal feminine, moreover, Eichner comments that for Goethe the ‘ideal of contemplative purity is always feminine’ while ‘the ideal of significant action is masculine’. Once again, therefore, it is just because women are defined as wholly passive, completely void of generative power that they become numinous to male artists. For in the metaphysical emptiness their ‘purity’ signifies they are, of course, *self-less*, with all the moral and psychological implications that word suggests.” Tradução nossa.

²⁶ No original: “Women. Invisible as humans. But, of course, perceived as tools. [...] Thanks to some annihilating dialectical magic.” Tradução nossa.

“grandioso”, elas atuavam invisivelmente, sem agência própria, incentivando ou auxiliando o personagem masculino a tomar ação.

A partir das religiões voltadas para a transcendência da natureza, surgem figuras paradoxais de feminilidade, como Maria: ao mesmo tempo mãe e virgem por excelência. Quem gera a vida nesse mito é Deus Pai, e não uma mãe. Maria parece refletir a ideia da mulher como um veículo para a “semente fertilizadora” masculina, uma ideia popular por muito tempo depois que se tornou conhecimento corrente de que era necessária a participação masculina na concepção. No entanto, observamos que não é possível tornar a presença feminina completamente desnecessária, e Maria assume um importante e carismático papel como Grande Mãe cristã cuja veneração é fortemente marcada pela relação maternal.

Nesse ponto deparamo-nos com um paradoxo, quando verificamos que o espírito masculino é capaz de servir-se de símbolos naturais oriundos do inconsciente, para construir um mundo puramente abstrato, como na matemática. Isso porém leva-o a cair em contradição com o caráter natural dos símbolos, que ele distorce ou perverte. Símbolos não-naturais e a intensa hostilidade com o símbolo natural - por exemplo, Eva ter surgido de Adão - é uma característica do espírito patriarcal. Entretanto, mesmo essa tentativa de reverter os valores fracassa na maioria das vezes, o que poderia ser comprovado por uma análise desse simbolismo, porque o caráter matriarcal do símbolo natural sempre se faz valer. (NEUMANN, 1999, p. 54)

A representação da mulher na cultura, nas artes e nos mitos é, afinal, um oceano de ambiguidades, pois não há como separar completamente o arquétipo da reação emocional que ele suscita; como os homens dominaram essas representações por muitos séculos, suas impressões e respostas emotivas vão colorir as figuras originárias do arquétipo e influenciar a visão que a sociedade nutre sobre ele, num ciclo de retroalimentação que lentamente joga luz em contornos que se tornam mais facilmente perceptíveis nos contatos posteriores com o Grande Feminino. Se essa relação psíquica foi previamente prejudicada ou parcializada pela cultura, ficam mais evidentes os aspectos negativos e perigosos daquele arquétipo e os positivos são deformados ou apropriados para outro. Assim, para além da ambiguidade natural ao arquétipo feminino, em que existe um lado negativo de fato (e com o qual, como todo lado negativo de um arquétipo, pode-se aprender inúmeras lições), coloca-se uma predisposição cultural de temer, rebaixar, reprimir e repudiar o arquétipo feminino e todo o simbolismo que o cerca, mas que jamais conseguiria eliminá-lo por completo.

Isso ocorre mais acentuadamente nos meios que se pretendem mais lógicos, e menos nas manifestações expressivas da arte e do mito. Nos dois últimos, é mais comum encontrar os artistas ou criadores em crise e resolução com os arquétipos: há uma vontade de estabelecer um contato genuíno, essencial; o tabu sobre os sentimentos, intuição e experiência subjetiva diminuem. As figuras femininas representadas neles provém mais da assimilação psíquica do arquétipo inconsciente do que de projeções conscientes, muito mais enraizadas no pensamento social. Esse é um dos sentidos pelos quais a arte é vista como um canal aberto para ideias e percepções além das correntes naquela cultura e tempo; atualmente tendemos a personalizar esse processo na figura do artista, mas ele pode ocorrer de forma coletiva quando o grupo se encontra em um contexto propício - por exemplo, num ritual - e então o domínio do consciente é deixado momentaneamente de lado.

Paglia afirma que “Todo homem abriga um território feminino íntimo governado por sua mãe, da qual ele jamais consegue se livrar por completo” (1993, p. 28) e que a arte é uma ferramenta para explorar o que normalmente é reprimido emocionalmente na cultura ocidental. O conflito em si não é prejudicial: a ruptura com o maternal faz parte de um processo de individuação que atinge a maturidade efetiva. Porém observamos que a cultura patriarcal só oferece diretrizes para uma parte desse caminho, deixando-o incompleto, sem resolução. A hierarquização tenta suprir a lacuna que a incompletude do processo cria, mas inevitavelmente leva à insatisfação.

Partindo-se do produto final do processo evolutivo, isto é, a consciência, com o qual o Masculino se identifica, ele em seguida passa à negação do princípio genético, que é exatamente o princípio básico do mundo matriarcal. Ou, mitologicamente falando, chega ao matricídio e à revalorização patriarcal em que o filho, ao se identificar com o pai, fez de si mesmo a fonte do qual teria surgido o Feminino (assim como Eva, a partir da costela de Adão), de forma espiritual e antinatural.

É incontestável a necessidade e a relativa legitimidade desse ponto de vista para a consciência, em especial para uma consciência masculina; ela, porém, só é compreensível em sua radical unilateralidade quando considerada em contraste com a oposição fundamental de tão necessário e igualmente justificável princípio do mundo matriarcal. (NEUMANN, 1999, p. 61)

Ou seja, sob o patriarcado, não há fase posterior de reconhecimento do feminino, o que faz com que a psique e a cultura entrem em profundo desequilíbrio. O feminino não é temporariamente negado para que se estabeleça e se consolide uma relação e contato

com o masculino para, depois, retomar o feminino e harmonizar o que se assimilou dos dois arquétipos - o feminino permanece negado para todo o sempre. No entanto, o patriarcado não é um sistema sem falhas; os mitos e as artes que entram em autêntico contato com os arquétipos nos dizem que existe uma vontade humana inata de estabelecer esses contatos reprimidos. Mesmo o homem comum se depara com brechas difíceis de transpor dentro do sistema (e delas provêm muitas de suas frustrações) e definitivamente não é nem se torna incapaz de ver a mulher como um ser de igual importância a ele. O relacionamento maternal e o amoroso são pontos de crise porque tornam o sistema especialmente vulnerável a essas brechas, justamente.

Também para a mulher se tornou-se progressivamente evidente que o patriarcado tinha falhas inerentes e que estas podiam ser usadas para efetuar mudanças. Esse não é, no entanto, um movimento linear nem unificado; e se no início procurou-se sanar pautas mais objetivas e que visavam maiores garantias legais e constitucionais às mulheres (o que se faz extremamente necessário), logo se compreendeu que para que ocorresse uma mudança profunda e real, seria preciso que houvesse uma transformação cultural e psíquica na sociedade - e não apenas a nível público.

A entrada das mulheres nas esferas masculinas de atuação pareceu um dia uma simples garantia de maior liberdade pessoal, política e econômica, que resolveria boa parte da problemática de gênero e da questão da submissão feminina. Na prática, uma profusão de complicações e novos problemas surgiram desse novo contexto social - não porque essa mudança fosse um erro, mas sim porque as engrenagens que mantinham o patriarcado eram parcialmente compreendidas e se embrenhavam em outros sistemas opressivos (como o racismo e a exploração das classes menos privilegiadas). Se a primeira metade do século XX viu a culminância do reconhecimento desses diversos sistemas de subjugação humana, a partir de então temos tentado encontrar soluções para eles, num processo em que naturalmente a eficiência das medidas varia enormemente de acordo com o contexto cultural do grupo e em que muitos erros são cometidos.

A participação efetiva das mulheres na vida pública se deu, no início, apenas quando atrelada a um grande número de condições que a mantinha ainda bastante próxima de seu papel anterior. Para além de proibições legais, as mulheres descobriram que coerções físicas ou psicológicas podiam ser igualmente eficientes para mantê-las afastadas de certos comportamentos, ambientes e assuntos. As primeiras escritoras, por exemplo, frequentemente buscavam tornar conhecidas suas habilidades em manter-se escrevendo sem negligenciar as tarefas domésticas, do contrário logo eram ridicularizadas

publicamente como aberrações masculinizadas. Devia-se ter cuidado com o próprio assunto e linguagem dos livros, para que soassem plausivelmente femininos. A mulher que ingressava no mercado de trabalho não raro o fazia em cargos análogos às suas funções domésticas, era mal paga, necessitava provar constantemente seu valor e capacidade, deveria ter cuidado com seu comportamento tanto durante o expediente quanto em sua vida particular, tinha qualquer ambição negada e sofria com assédios e comentários depreciativos. A participação política e envolvimento com a ciência foram extremamente desencorajados. As mulheres que não se contentavam com as estreitas possibilidades que essas novas liberdades proporcionavam quase sempre ficavam desamparadas, sem apoio familiar, com poucas chances de encontrar um companheiro, sem assistência social ou legal para fazer-se ouvir sobre as velhas injustiças que encontrava com roupa moderna e com a saúde psicológica (em alguns casos, até física) severamente prejudicada.

O olhar militante se voltou então para questões culturais que examinavam a atitude masculina em relação à mulher; algumas das quais trazidas nesse capítulo. Esse passo foi fundamental para colocar em movimento a transformação da dinâmica entre homens e mulheres; pela primeira vez pareceu-se compreender extensivamente que nem todas as melhorias poderiam ser efetivadas na forma de leis e regulamentos. Como essas se tratam de mudanças subjetivas, seus processos são variantes, irregulares e complexos e podem parecer demasiado lentos, no entanto, são as que alteram de maneira mais profunda, duradoura e positiva a relação de gêneros.

A partir desse processo percebeu-se também que não era só a atitude masculina que deveria ser examinada, mas a da mulher em relação a si própria. A dicotomia seguia sendo uma prisão, e a negação do papel feminino tradicional para a adoção de um semelhante ao masculino não resultou sempre em satisfação. Primeiramente, porque raramente se conseguia fugir de fato ao papel feminino, causando a exaustiva sensação de cumprir tarefas demais ao mesmo tempo. Uma das consequências mais notadas disso é a chamada dupla jornada de trabalho, em que a mulher, além de exercer algum serviço assalariado, ainda é majoritariamente encarregada do cuidado com os filhos e tarefas domésticas.

Escrevendo no final do século XX, Rosiska Darcy de Oliveira comenta em relação à isso:

As duas últimas décadas foram os anos heróicos da geração-exemplo que não deixou escapar nada: teve acesso ao estudo, ao trabalho assalariado, à participação social e política. Geração que superpôs todas essas conquistas à espessa e ancestral camada de tarefas e responsabilidades do mundo feminino. Janus com uma face voltada para a casa e outra para a rua, as mulheres fazendo um esforço de androginia [...]. Esforço de sobrevivência no tempo de ruptura de um código cultural milenar. Essa ruptura teve um preço que as mulheres estão pagando sozinhas. (1993, p. 54)

Segundamente, a negação do que se considera o papel tradicional feminino frequentemente resultou em crises de identidade psicossocial, pois muito do que era discutido e avançado nas primeiras ondas feministas ainda trazia interiorizados conceitos culturais da inferioridade feminina. Os processos biológicos femininos, por exemplo, se tornaram um grande incômodo para as mulheres que adentravam o mercado de trabalho; qualquer vulnerabilidade demonstrada em relação aos particulares do corpo poderia facilmente se tornar mais uma prova da incompetência e inadequação feminina perante colegas homens. Mulheres em condições propícias para engravidar (jovens, recém-casadas) ou com filhos pequenos são frequentemente recusadas para cargos pois acredita-se que isso as faz menos produtivas; ainda hoje se discute se é razoável exigir que empregadores paguem a alguém para "ficar em casa" (a licença maternidade) por tanto tempo. Em relação aos seus corpos, parecem existir duas vias de tratá-lo: ou são usados para chamar a atenção do cliente, ou devem ser disfarçados ao máximo.

Essas rupturas também trouxeram uma ambiguidade de sentimentos em relação à muitas atividades consideradas tradicionais ou ligadas à família. Casamentos, feriados cristãos, o comportamento de mães, avós e tias diante de seus familiares homens: tudo isso faz parte da comunidade íntima que inicia um indivíduo na vida social e cria suas primeiras relações afetivas e memórias fundamentais, que contribuem para seu senso de identidade. Não se sabia mais como se portar diante da clara influência que o patriarcado exerceu na fundação dessas instituições sem colocar em xeque as próprias relações afetivas e a construção da própria personalidade.

Para além do núcleo familiar, também era difícil estabelecer uma relação serena com muito do material cultural ou midiático produzido até então: ideias políticas e filosóficas, estudos de cultura e religião, livros, músicas, filmes, artes plásticas, moda, ópera, dança - em qualquer produto da expressão humana se conseguia distinguir com maior clareza a influência patriarcal. Mesmo a expressão feminina que se propõe a romper com essa cultura sempre lutou contra sua contaminação, muitas vezes sutil e difícil de

perceber a princípio. Todas essas áreas, e outras não mencionadas, da existência e formação humana se tornaram terrenos de crise para a mulher que busca alternativas ao patriarcado.

Portanto, o revisionismo se tornou uma ferramenta de extrema importância para as mulheres. Através dele pode-se compreender melhor o que há de genuinamente arquetípico numa obra e o que fazia parte de um sistema cultural de menosprezo, intencional ou não. O problema da personagem feminina nas artes não é tanto, como pode-se pensar à primeira vista, a falta de subjetividade ou complexidade - pois por muitos séculos os personagens masculinos, também arquetípicos, pouco as tinham - mas sim o olhar interpretativo unilateralmente e esmagadoramente masculino, pois eram expressões produzidas *de homens para homens*. O retrato dessas figuras femininas não é sempre necessariamente errôneo; mais frequentemente é bastante incompleto, subestimado, ou considerado pouco interessante para a narrativa. Nos mitos abundam personagens femininas de grande importância; no cânone greco-romano, mais estudado e comentado no ocidente, isso é bastante evidente. Suas histórias e aparições, no entanto, são tratadas com menos peso e pouco interpretadas simbolicamente se comparadas à riqueza de leituras que os heróis e deuses masculinos receberam ao longo dos séculos. Em trabalhos baseados na mitologia (como em muitos poemas, por exemplo) vemos frequentemente a expansão e detalhamento das figuras masculinas, mas raramente ou muito pouco das femininas.

Os contos folclóricos carregam quase a mesma diversidade de significado simbólico que os mitos, de acordo com Jung, mas tendem a ser vistos como material menos sério. Talvez a profusão de protagonistas e personagens femininas tenha contribuído para tal. Esses contos e os mitos têm sido um importante foco para o revisionismo feminino, justamente por estarem tão repletos de conteúdo arquetípico - intui-se que há algo ali originário de uma experiência autêntica com o feminino, que foi diminuído, disfarçado ou considerado inferior. O conceito de Sagrado Feminino reemergiu a partir dessas revisões, para descrever o reencontro com e reconhecimento do arquétipo como uma experiência de características espirituais e impactantes.

Esse processo é explicitado na introdução de *Mulheres que Correm com os Lobos*:

A psicologia tradicional é muitas vezes lacônica ou totalmente omissa quanto a questões mais profundas e importantes para as mulheres: o aspecto arquetípico, o intuitivo, o sexual e o cíclico, as idades das mulheres, o jeito de ser mulher, a sabedoria da mulher, seu fogo criador.

Foi isso que direcionou meu trabalho sobre o arquétipo da Mulher Selvagem durante quase duas décadas.

As questões da alma feminina não podem ser tratadas tentando-se esculpi-la de uma forma mais adequada a uma cultura inconsciente, nem é possível dobrá-la até que tenha um formato intelectual mais aceitável para aqueles que alegam ser os únicos detentores do consciente. Não. Foi isso que já provocou a transformação de milhões de mulheres, que começaram como forças poderosas e naturais, em párias na sua própria cultura. Na verdade, a meta deve ser a recuperação e o resgate da bela forma psíquica natural da mulher.

Os contos de fadas, os mitos e as histórias proporcionam uma compreensão que aguça nosso olhar para que possamos escolher o caminho deixado pela natureza selvagem. As instruções encontradas nas histórias nos confirmam que o caminho não terminou, mas que ele ainda conduz as mulheres mais longe, e ainda mais longe, na direção do seu próprio conhecimento. (PINKOLA-ESTÉS, 2014, p. 18-19)

No trecho acima Pinkola-Estés descreve, numa linguagem acessível, que a proposta de sua obra é auxiliar mulheres a entrar em contato com o arquétipo feminino através de contos e mitos, promovendo autoconhecimento. Esse é um dos principais objetivos do feminismo que se alinha com o Sagrado Feminino: propor soluções que aliviem e resolvam a crise identitária e psicossocial que surge a partir do reconhecimento do patriarcado e do status inferior do feminino como uma função a ser cumprida, e não uma vivência plena. Esse viés também pretende balancear o desequilíbrio comentado acima, através de Neumann, da unilateralidade masculina psíquica preponderante em nossa cultura, promovendo através dela uma relação mais saudável com o arquétipo masculino e com os aspectos positivos da cultura, tanto masculina quanto feminina, criados sob o patriarcado; afinal a Grande Mãe geradora inclui em si o masculino, pois é dela que ele se origina, e mesmo sob uma cultura opressiva criam-se expressões e costumes de grande valor.

Para Hélène Cixous, tanto a escrita quanto a maternidade são atividades controladas porque dão e ampliam o senso da mulher como criadora. Ambas são expressões do interior feminino, que também tem o poder de modificar a cultura, pois a educação que uma mãe dá e as ideias que uma artista propaga são férteis em transformação. A reescrita e a revisão se voltam para o passado, mas isso não indica apenas as (justificadas) dificuldades de superar o patriarcado - são também modos de se inscrever na História, seja ela factual, narrativa, ideológica ou espiritual; pois certamente as mulheres fizeram parte dela, embora isso raramente seja lembrado ou registrado.

A escolha dos mitos do *Mabinogion* para análise a partir do que foi discutido nesse capítulo e no anterior foi feita pela interessante intersecção de momentos culturais neles

representados. A experiência arquetípica, a menor tendência de hierarquização feminino/masculino e natureza/cultura característica dos celtas e o processo de mudança de paradigma nos primeiros séculos de cristianização se convergem em suas tramas e personagens, oferecendo um material muito rico e simbólico.

3. RHIANNON E A AMBIGUIDADE DA MÃE BONDOSA

Rhiannon é a única personagem feminina que aparece e age em dois *Ramos* (o primeiro e o terceiro) e também é mencionada no segundo e em *Culhwch e Olwen*. Ela tem o papel mais longo e a entrada mais teatral entre todos os personagens do *Mabinogion*. Dentre as personagens femininas retratadas nos contos, ela também é a com mais agência e a narrada sob o ponto de vista mais tolerante, embora a atitude do texto em face a ela seja profundamente ambígua. Tanto esses fatores quanto a sonoridade fácil de seu nome (para os falantes de inglês) contribuíram para que se tornasse a personagem mais popular da coletânea, lembrada com muito mais frequência que os heróis que são de fato os protagonistas das histórias.

O *Primeiro Ramo do Mabinogi* começa contando a história de Pwyll, príncipe da província de Dyfed. Ele não recebe nenhuma forma de caracterização inicial - além do próprio nome, que significa "sabedoria, cautela"-, mas seu primeiro ato no conto é cometer uma ofensa: tendo ido caçar, ele encontra uma matilha estranha de cães brancos e vermelhos que matam um veado; ele afasta esses cães para que a própria matilha se alimente. O dono da outra matilha se revela como sendo o rei do Outro Mundo e diante disso, Pwyll promete recompensá-lo em qualquer forma que ele definir. O rei faz com que eles troquem de corpo e governem a terra um do outro por um ano, no fim do qual o príncipe deveria derrotar seu maior inimigo com apenas um golpe.

Pwyll não é apenas bem sucedido na empreitada, como a realiza com grande lealdade e justiça por todo o período em que fica no Outro Mundo. Por exemplo, além de derrotar o inimigo, ele unifica os reinos, tornando o rei que está personificando o dirigente absoluto do Outro Mundo; e apesar de ter a permissão explícita do rei para poder dormir com a rainha, Pwyll prefere manter uma posição de fidelidade, dormindo de costas para ela. As observações sobre a rainha, que não tem nome no conto, são os primeiros indícios de como personagens femininas são tratadas no *Mabinogion*:

E ele e a rainha começaram a conversar. Enquanto conversavam, ele a considerou ser uma das mulheres mais nobres e de conversa e disposição mais graciosas que ele já tinha visto. [...] Chegou a hora de eles dormirem e eles foram dormir, ele e a rainha. Logo que eles deitaram na cama, ele virou seu rosto para a beirada e suas costas para ela. Desde então até o dia seguinte, ele não disse uma palavra a ela. No dia seguinte houve gentileza e conversação amigável entre os dois. Não importa a afeição que existia entre eles durante o dia,

nenhuma noite até o fim do ano foi diferente da primeira.²⁷ (THE MABINOGION, 2007, p. 5)

A qualidade de ser interessante de se conversar, além de bela, é destacada para outras personagens femininas apresentadas sob luz favorável no *Mabinogion*, ao que tudo indica dando continuidade ao renome da eloquência das mulheres celtas que tanto surpreendia os romanos. Além disso, tanto em outros momentos do *Mabinogion* quanto na mitologia irlandesa, nota-se um toque de companheirismo e afeição muito marcados no casamento de alguns personagens. Isso fica parcialmente evidente no trecho acima, em que Pwyll disfarçado performa durante o dia como é normalmente esperado de um marido; porém essa questão se aprofunda quando o rei do Outro Mundo volta à sua corte e finalmente interage com sua esposa:

Ele foi até sua cama e sua esposa foi até ele. A primeira coisa que ele fez foi conversar com ela, e se ocupar de jogos afetuosos e fazer amor com ela. E ela não estava acostumada com isso há um ano e ficou a refletir.

'Por Deus,' ela disse, 'porque o humor dele está diferente hoje do que estive pelo ano passado?'

E ela deliberou por um longo tempo. Depois disso ele acordou e falou com ela, falou novamente e uma terceira vez, mas ela não lhe respondia.

'Por que não estás me respondendo?' ele disse.

'Eu digo' ela respondeu, 'que não nos falamos tanto nessa cama por um ano.'

'Como pode?' ele disse. 'Nós sempre conversamos.'

'Que a vergonha recaia sobre mim,' ela disse, 'se teve entre nós pelo ano que passou, a partir do momento que nos deitávamos, algum prazer ou conversa, ou que tu ao menos voltasses o rosto para mim, muito menos qualquer coisa a mais que isso!'

E então ele pensou, 'Meu Senhor Deus,' ele disse, 'eu tive um amigo cuja lealdade era firme e segura.' E então ele disse à sua esposa, 'Senhora,' ele disse, 'não me culpes. Entre mim e meu Deus,' ele disse, 'eu não tenho me deitado ou dormido contigo pelo ano que passou.'

Ele contou-a toda a história.

'Por Deus,' ela disse, 'tu firmaste uma bela barganha para que teu amigo tenha lutado contra as tentações da carne e mantido sua palavra a ti.'

'Senhora,' ele disse, 'esses eram meus exatos pensamentos enquanto estava silencioso agora mesmo.'

²⁷ No original: "And he and the queen began to converse. As he conversed with her, he found her to be the most noble woman and the most gracious of disposition and discourse he had ever seen. [...] Time came for them to go to sleep, and they went to sleep, he and the queen. As soon as they got into bed, he turned his face to the edge of the bed, and his back to her. From them to the next day, he did not say a word to her. The next day there was tenderness and friendly conversation between them. Whatever affection existed between them during the day, not a single night until the end of the year was different from the first night." Tradução nossa.

'Não admira!' ela disse.²⁸ (THE MABINOGION, 2007, p. 7)

Tanto esse trecho quanto o apresentado no primeiro capítulo deste trabalho, que narra a conversa entre Medb e Ailil no *Táin Bó Cúalnge* (*A Rixa do Gado de Cooley*), demonstram que era esperado que houvesse grande intimidade e afeição entre o casal, cujo laço então não cumpria apenas uma função social, política ou econômica. É ainda mais significativo que esses exemplos (e outros que serão transcritos mais adiante) se passem entre homens em posição de liderança e suas esposas, o que corrobora a visão que entre os celtas as mulheres não eram impedidas de terem opinião nas decisões públicas.

Após o diálogo acima, esse episódio da história de Pwyll se encerra com ele mesmo retornando à própria corte e trocando presentes com o rei do Outro Mundo para sedimentar os laços amistosos feitos entre eles. Essa representa a primeira etapa da jornada do herói para Pwyll, que aprende a fazer jus ao próprio nome agindo com sabedoria durante sua estada no reino estranho e cautela ao manter certos limites com a rainha e também com o inimigo, a quem ele se restringe de dar um segundo golpe, de acordo com as instruções que recebeu do rei. Diante desse amadurecimento, ele é recompensado materialmente (com presentes) e socialmente (com renome e um novo título, Pwyll Pen Annwfn - que significa Chefe do Outro Mundo).

O segundo episódio da trama inicia com Pwyll subindo a uma colina mágica, em que algo maravilhoso ou perigoso sucede a quem nela estiver. Declarando que não tem medo de perigos, ele espera ali com sua comitiva. Logo aparece uma mulher em um vestido de brocado dourado, calmamente cavalgando num cavalo muito branco. Pwyll

²⁸ No original: "He went to his bed, and his wife went to him. The first thing he did was to converse with his wife, and indulge in affectionate play and make love to her. And she had not been accustomed to that for a year, and reflected on that.

'Dear God,' she said, 'why is his mood different tonight from what it has been for the past year?'

And she deliberated for a long time. After that he woke up, and spoke to her, and a second time and a third; but she did not answer him.

'Why won't you answer me?' he said.

'I tell you', she said, 'that I have not spoken as much as this for a year in this bed.'

'How can that be?' he said. 'We have always talked.'

'Shame on me,' she said, 'if there has been between us for the past year, from the time we were wrapped up in bedclothes, either pleasure or conversation, or have you turned your face to me, let alone anything more than that!'

And then he thought, 'Dear Lord God,' he said, 'I had a friend whose loyalty was steadfast and secure.'

And then he said to his wife, 'Lady,' he said, 'do not blame me. Between me and God,' he said, 'I have neither slept nor lain down with you for the past year.'

And then he told her the whole story.

'I confess to God,' she said, 'you struck a firm bargain for your friend to have fought off the temptations of the flesh and kept his word to you.'

'Lady,' he said, 'those were my very thoughts while I was silent just now.'

'No wonder!' she said." Tradução nossa.

manda um de seus homens segui-la, mas mesmo correndo com o cavalo ele não consegue alcançá-la. No dia seguinte ele retorna à colina com seu melhor cavalo e mais rápido cavaleiro; mesmo assim, em seu calmo trote, a mulher é impossível de alcançar. No terceiro dia, tendo subido novamente a colina, Pwyll decide ele mesmo ir atrás da misteriosa figura. Ela mantém o mesmo ritmo sereno de antes e o príncipe, correndo, numa última tentativa, pede-lhe para esperar por ele, em nome homem que ela mais ama²⁹ (THE MABINOGION, p.10). Isso funciona, garantindo uma resposta em tom de brincadeira: "'Eu esperarei de bom grado,' ela disse, 'e teria sido melhor para teu cavalo se tivesses me pedido isso antes!'" ³⁰ (THE MABINOGION, p. 10).

A atmosfera estabelecida por essa cena é de uma quase literal perseguição amorosa lúdica, em que a mulher "perseguida" na verdade é quem conduz o jogo, estabelecendo seus próprios termos e já aqui ensinando a Pwyll novas lições de moral e valores, dessa vez relacionados à escolha de uma parceira para um líder. Essa "educação amorosa" de Pwyll começa efetivamente na sua troca com o rei do Outro Mundo, em que sua convivência com a rainha estabelece novos parâmetros de relacionamento e conduta. Aqui a mensagem se reforça pelo fato de que a perseguição física de nada adianta - é a comunicação que permite a Pwyll conseguir o que quer.

Rhiannon remove o véu que a cobria enquanto o espera, e segue-se o diálogo que estabelece o primeiro contato entre os dois e que aprofunda as impressões sobre o caráter dela:

'Donzela,' ele disse, 'de onde vens, e para onde vais?'

'Estou indo tratar dos meus assuntos,' ela disse, 'e estou contente de ter te encontrado.'

'Minhas boas vindas a ti' ele disse. E então ele pensou que o rosto de todas as moças e todas as mulheres que ele já tinha visto eram pouco atraentes se comparados ao dela.

'Senhora,' ele disse, 'me contarás algo sobre seus assuntos?'

'Contarei, por Deus,' ela disse. 'Minha principal intenção era tentar verte.'

'Esse, para mim, é o melhor assunto do qual poderias tratar' disse Pwyll.

'Me dirá quem és?'

'Eu direi, senhor' ela disse. 'Eu sou Rhiannon, filha de Hyfaidd Hen, e estou prestes a ser dada como esposa contra a minha vontade. Mas eu nunca quis homem algum, por causa de meu amor por ti. E a ele eu ainda não quero, a não ser que tu me rejeites. E foi para descobrir tua

²⁹ No original: "for the sake of the man you love most". Tradução nossa.

³⁰ No original: "'I will wait gladly,' she said, 'and it would have been better for the horse if you had asked that a while ago!'". Tradução nossa.

resposta sobre esta questão que vim.³¹ (THE MABINOGION, p. 10-11)

O texto é comedido e pouco dado a exageros, mas a imagem que ele cria de uma cavaleira encantada, toda vestida em dourado, que revela atrás do véu seu belo rosto e, finalmente, vem declarar seu amor de forma direta e objetiva, cria uma forte impressão. A noção de que a mulher seja a iniciadora amorosa nesse contexto medievalizado contribui, no leitor moderno, para a sensação de estranheza, apesar de que, como comentado anteriormente, é comum encontrarmos nas lendas celtas a mulher tomando iniciativa no relacionamento amoroso, especialmente quando ela vem do Outro Mundo. Considerando-se tanto esse fato quanto as circunstâncias fantásticas nas quais Rhiannon aparece, e até mesmo a cor de seu cavalo, descrito como especialmente branco (uma cor associada aos animais de proveniência mágica), é bastante certo que seja de lá que ela venha, ou pelo menos tenha sua origem.

A personagem também exibe um interessante contraste entre sua aparição fantástica, quase etérea, e a praticidade e franqueza de seu discurso. Não há rodeios ou mistérios ali: o herói é chamado a uma decisão, deve ser rápido e certo ao avaliar. Pwyll a aceita. O tom de Rhiannon prossegue prático: a data é marcada, o acordo é selado. Ela parte, mais uma vez elusiva, com um aviso para que o herói se lembre de cumprir sua promessa. Muitos estudiosos sugerem que o amor aparentemente repentino de Rhiannon por Pwyll seja pura convenção medieval. No entanto, considerando-se que o texto sugere que o período de troca entre o herói e o rei do Outro Mundo não permaneceu um segredo entre eles, mas se tornou de conhecimento geral, a reputação de Pwyll como um homem honrado e valoroso pode ter inspirado o sentimento - um motivo que encontra paralelos nas histórias irlandesas. A conduta de Pwyll no Outro Mundo o recomendaria a Rhiannon especialmente em contraposição ao pretendente anterior dela, Gwawl, sobre quem se falará adiante.

Pwyll evita falar sobre seu encontro com seus companheiros e aguarda a data do casamento, dali um ano e um dia. No devido tempo ele parte para a corte de Hyfaidd Hen,

³¹ Na tradução em inglês: "'Lady,' he said, 'where do you come from and where are you going?' / 'Going about my business,' she said, 'and I am glad to see you.' / 'My welcome to you,' he said. And then he thought that the face of every maiden and every woman he had ever seen was unattractive compared with her face. / 'Lady,' he said, 'will you tell me anything about your business?' / 'I will, between me and God,' she said. 'My main purpose was to try and see you.' / 'That, to me, is the best business you could have,' said Pwyll. 'Will you tell me who you are?' / 'I will, lord,' she said. 'I am Rhiannon, daughter of Hyfaidd Hen, and I am to be given to a husband against my will. But I have never wanted any man, because of my love for you. And I still do not want him, unless you reject me. And it is to find out your answer on the matter that I have come.'"

onde serão realizadas as festividades. Durante o banquete, um belo jovem ricamente vestido entra na corte e diz que tem um favor a pedir a Pwyll. O príncipe, de muito bom humor, lhe promete qualquer coisa que esteja em seu alcance.

'Oh!' disse Rhiannon, 'porque destes tal resposta?'
 'Ele a deu, dama, na presença de nobres', disse o moço.
 'Amigo,' disse Pwyll, 'qual o teu pedido?'
 'A mulher que eu mais amo é aquela com quem irás dormir esta noite. E é para pedir por ela, e pelos preparativos e provisões que aqui estão que eu vim.'
 Pwyll ficou em silêncio, pois não havia resposta que ele pudesse dar.
 'Fique quieto quanto tempo quiser,' disse Rhiannon. 'Homem nenhum foi tão estúpido quanto tu fostes agora.'
 'Senhora,' ele disse, 'eu não sabia quem era.'³² (THE MABINOGION, p. 12)

Apesar da evolução no caráter de Pwyll apresentadas na primeira parte, aqui ele se mostra ingênuo e despreparado diante da astúcia de Gwawl, fato que claramente frustra Rhiannon - sentimento que ela expressa sem reservas diante de toda a corte. Pwyll irá aqui necessitar da liderança, esperteza e capacidades mágicas de sua noiva para superar o obstáculo e aprender uma nova lição sobre cautela e confiança demasiada. Para não colocar em risco a honra do príncipe, Rhiannon lhe diz para aceitar o pedido de Gwawl no que concerne o casamento, que ela também marca para dali um ano e um dia; nesse meio tempo, ela providencia uma sacola mágica e instrui Pwyll a vir à festa vestido como um mendigo pedindo para que a encham de comida. Tudo isso seria um pretexto para prender Gwawl dentro da sacola mágica enquanto os guerreiros de Pwyll tomam conta da corte, trocando a liberdade de Gwawl pela devolução de Rhiannon.

É interessante observar que, apesar da existência do casamento religioso, realizado na igreja católica³³, o texto alude apenas a outra forma de casamento reconhecida pela lei galesa medieval: a consumação do ato sexual, com permissão da família da noiva (era reconhecida também a fuga com consumação, contra os desejos das famílias, porém a noiva demoraria sete anos para ter seus direitos como esposa garantidos

³² No original: "'Oh!' said Rhiannon, 'why did you give such an answer?' / 'He has given it, lady, in the presence of noblemen,' said the lad. / 'Friend,' said Pwyll, 'what is your request?' / 'The woman I love most you are to sleep with tonight. And it is to ask for her, and for the preparations and provisions that are here that I have come.' / Pwyll was silent, for there was no answer that he could give. / 'Be silent for as long as you like,' said Rhiannon. 'Never has a man been more stupid than you have been.' / 'Lady,' he said, 'I did not know who he was.'" Tradução nossa.

³³ Considerando-se a época de registro do conto, no século XIV, em que a Igreja Católica já estava bastante estabelecida em Gales.

nesse arranjo). Se a intenção do redator dessas lendas era, como se presume amplamente nos estudos do *Mabinogion*, a sanitização dos elementos pagãos nas lendas e a adição de elementos cristãos, é curioso que seja mantido esse processo de casamento considerado tão secular, apesar de reconhecidos pelas leis (que eram bastante criticadas por possuírem caráter pouco cristão em relação a certos assuntos, especialmente os pertencentes à unidade familiar). Porém, mesmo havendo outros casamentos, a cerimônia cristã nunca é mencionada ao longo de todo o conjunto dos *Quatro Ramos*.

O plano é bem sucedido e Rhiannon é liberada de seu compromisso com Gwawl, com a garantia de que ele não buscará vingança pelo ocorrido. No desfecho desse confronto com seu rival amoroso, Pwyll aceita os conselhos de Hyfaidd Hen e Rhiannon sobre não exagerar no modo de castigar Gwawl, que já estava bastante humilhado por ter sido espancado e chutado de dentro da sacola. Essa moderação nas decisões lhe servirá bem nos eventos futuros do conto.

Após os festejos, Rhiannon e Pwyll finalmente podem ir ao quarto matrimonial, onde "passam a noite em prazer e contentamento"³⁴ (THE MABINOGION, p. 15). Está consumado o casamento. No dia seguinte, Rhiannon diz a Pwyll que se levante e satisfaça qualquer desejo possível dos músicos e não negue presentes a ninguém da corte, e assim eles prosseguem até que todo o banquete tenha se esgotado. Chegada a hora de retornar à Dyfed, Pwyll insiste com Hyfaidd para que Rhiannon viaje com ele em vez de ser mandada posteriormente. A recepção ao casal é calorosa, com mais festejos preparados; e Rhiannon também faz questão de presentear todos que vêm à sua presença. Por dois anos, eles reinam sobre o território com muito sucesso.

O casamento entre Pwyll e Rhiannon tem todas as características de um casamento divino, em que o herói e líder mortal desposa uma deusa da fertilidade e soberania, garantindo grande fecundidade à terra e abundância aos súditos (indicados no conto pela atitude generosa de Rhiannon após os festejos matrimoniais e na generosidade ao presentear). Outra qualidade desse tipo de união é que o reinado do líder é especialmente assegurado pelos conselhos sensatos e astutos de sua consorte. Essa união representa o equilíbrio entre diversas forças distintas ou opostas, sendo elas masculino/feminino, natural/sobrenatural, raciocínio/intuição, destruição/criação. Percebemos que Pwyll tem destreza como guerreiro, mas está no processo de adquirir todas as outras competências para se tornar um grande líder; Rhiannon se volta para a

³⁴ No original: "spent that night in pleasure and contentment". Tradução nossa.

abundância material e melhoria do ânimo de seus súditos, conquistando não pela força, mas pelo cuidado.

Apesar da simpatia que Rhiannon desperta na corte e do período de prosperidade que o reinado do casal confere à província, o terceiro episódio do conto se inicia com os homens da nobreza tentando persuadir Pwyll a buscar o divórcio e um novo casamento devido à falta de herdeiros. O príncipe, mostrando aqui já cautela e habilidade diplomática, pede que eles esperem mais um ano, ao fim do qual eles se reuniriam novamente e ele aceitaria seus conselhos. Afortunadamente, antes mesmo que o ano completo passasse, Rhiannon dá à luz um menino. São trazidas amas para vigiá-lo durante a noite, mas todas elas acabam dormindo eventualmente.

Quando acordam de madrugada, percebem que o bebê havia desaparecido. Temendo a punição, as mulheres concordam em um plano: matam alguns filhotes de cachorro e colocam os ossos sobre o colo de Rhiannon, passando o sangue em suas mãos e rosto. A cena toda tem um tom de frieza calculista e egoísmo, em que nenhuma delas demonstra qualquer sentimento pela mãe.

Perto do amanhecer, Rhiannon desperta e pergunta, 'Minhas mulheres, onde está o menino?'

'Senhora,' elas disseram, 'não pergunte a *nós* pelo menino. Nós não temos nada além de roxos e arranhões de tanto batalhar contigo; e estamos certas de que nunca havíamos visto uma mulher lutar como ti, e foi inútil para nós tentarmos te impedir. Tu mesmo destruístes teu filho, então não nos pergunte por ele.'

'Pobres criaturas,' disse Rhiannon, 'pelo amor de Deus que tudo sabe, não digam mentiras sobre mim. Deus, que sabe tudo, também sabe que isso é uma mentira. E se vós estais com medo, por minha confissão a Deus, eu vos protegerei.'

'Deus sabe,' elas disseram, 'que não nos deixaremos sofrer mal algum por qualquer pessoa no mundo.'

'Suas pobres criaturas,' ela respondeu, 'vós não sofrereis mal algum se contardes a verdade.' Mas não importa o que ela dizia, por justiça ou piedade, ela recebia apenas a mesma resposta das mulheres.³⁵ (THE MABINOGION, p. 16-17)

³⁵ No original: "Towards daybreak Rhiannon woke up and said, 'My women,' she said, 'where is the boy?' 'Lady,' they said, 'do not ask us for the boy. We are nothing but bruises and blows from struggling with you; and we are certain we have never seen a woman fight like you did, and it was useless for us to struggle with you. You yourself have destroyed your son, and do not ask us for him.'

'You poor creatures,' said Rhiannon, 'for the sake of the Lord God who knows everything, do not tell lies about me. God, who knows everything, knows that to be a lie. And if you are afraid, by my confession to God, I will protect you..'

'God knows,' they said, 'we will not let ourselves come to any harm for anyone in the world.'

'You poor creatures,' she replied, 'you shall come to no harm if you tell the truth.' Whatever she said, out of fairness or pity, she received the same answer from the women." Tradução nossa.

Quando a corte ouve o testemunho das mulheres, novamente os nobres pedem a Pwyll que se divorcie de sua esposa por ter cometido um crime tão horrendo. Nesse caso, o príncipe mostra novamente as habilidades aprendidas durante os primeiros dois episódios da narrativa, argumentando que não vê motivos para tal medida, visto que o divórcio tinha sido aconselhado caso Rhiannon não tivesse produzido um herdeiro, função que ela cumpriu. Ele diz que ela deve, portanto, ser punida pelos seus erros; seu castigo consistia em ficar à disposição ao lado da pedra de desmonte nos portões do palácio, oferecendo-se para servir de montaria àqueles que desejassem ser levados à corte, e contar a todos os visitantes - que ainda não saibam - sobre o crime que cometeu. Rhiannon se aconselha com pessoas sábias e, após refletir, decide aceitar a punição, apesar de que poucas pessoas admitam que ela as carregue.

O conto muda bruscamente de foco, contando sobre um homem chamado Teyrnnon, senhor de Gwent Is Coed, descrito como o melhor homem do mundo. Ele possuía a mais bela égua da sua terra, que em toda véspera de Maio³⁶ gerava um potro que desaparecia misteriosamente. Naquele ano, cansado de perder excelentes potros, ele decide trazer a égua prenha para dentro de casa e fazer uma vigília. Assim que o potro nasce, maravilhoso e perfeito em todos os sentidos, ouve-se um barulho alto e uma enorme garra aparece pela janela e agarra a crina do animal.

Teyrnnon golpeia a garra com sua espada e ouve um grito; ele corre para fora para tentar enfrentar o inimigo. No entanto, a noite estava escura demais para enxergar qualquer coisa e ele lembra, alarmado, que deixou a porta aberta. Ao retornar à casa, ele nota que na entrada está um bebê muito forte, envolto em mantos ricamente bordados. Teyrnnon acorda sua esposa e eles decidem dizer que a criança é deles, já que nunca tiveram filhos. O menino cresce numa velocidade anormalmente rápida: aos dois anos de idade ele aparenta ter seis e demonstra grande interesse pelos cavalos. Teyrnnon permite então que sua mulher dê o potro especial para ele, já que eles tinham uma ligação.

Enquanto isso, tendo ouvido notícias da corte e sentindo pela punição de Rhiannon, que se encontrava cada dia mais maltratada, ele percebe a semelhança entre o menino e Pwyll:

Então a dor se apossou dele, pois era errado manter o garoto quando ele sabia que era o filho de outro homem. Assim que teve a chance de conversar com sua esposa em privacidade, ele disse a ela que não era certo eles ficarem com o garoto, nem permitir que uma mulher nobre

³⁶ Data associada ao festival celta de Beltane, sobre o qual se fala no primeiro capítulo.

tão boa quanto Rhiannon fosse tão terrivelmente punida por isso, porque o garoto era filho de Pwyll Pen Annwfn.

A mulher de Teyrnnon concordou em mandar o garoto a Pwyll.

'E nos ganharemos três coisas, senhor, como consequência disso,' ela disse: 'a gratidão de Rhiannon por liberá-la de sua punição; e a gratidão de Pwyll por educar o garoto e o devolvê-lo; e em terceiro lugar, se o garoto se provar um homem de consideração, ele será nosso filho adotivo e sempre fará o melhor por nós.'³⁷ (THE MABINOGION, p. 19)

Vale notar que na cultura retratada nos contos, verifica-se um certo oportunismo no discurso feminino: as esposas estão sempre a apontar as vantagens que uma ação trará aos seus maridos, principalmente em trocas sociais. Se em muitas culturas ocidentais (e não apenas por influência do cristianismo) essa atitude pode parecer pouco ética, ou, ao menos, indicar pouca elevação moral - pois considera-se que faz parte da pureza de princípios fazer o bem sem pensar nas consequências, especialmente em relação à atitude abnegada que se espera de mulheres -, nos contos de origem celta é favorável que os personagens sejam espertos e saibam aproveitar uma oportunidade oferecida a eles, seja pelos deuses ou forças maiores, seja pelas circunstâncias. Isso é válido para homens e mulheres; no entanto, as situações em que as mulheres exibem esse comportamento parecem indicar profundos entendimento e atenção justamente à subjetividade das relações interpessoais, uma esfera da organização social que lhes compete com maior frequência.

Quando Teyrnnon e o menino chegam à corte e desmontam de seus cavalos, Rhiannon, conforme a punição, se oferece para levá-los e lhes conta o porquê. Ambos recusam veementemente serem carregados. Eles se dirigem à corte e Rhiannon os acompanha; ao encontrarem Pwyll e seus companheiros ali, todos jantam juntos e só depois da refeição Teyrnnon lhes conta a história da égua e do menino, revelando sua identidade e enfatizando que a rainha fora injustiçada. Diante da revelação, Rhiannon exclama que se ela é verdade, isso lhe traz um grande alívio de sua preocupação - e assim o menino é rebatizado por sua mãe verdadeira à maneira celta, pois Pryderi significa

³⁷ No original: "Then grief seized him because of how wrong it was for him to keep the boy, when he knew that he was another man's son. As soon as he had the chance to talk privately with his wife, he told her that it was not right for them to keep the boy, nor let a noblewoman as good as Rhiannon be punished so terribly for it, when the boy was the son of Pwyll Pen Annwfn.

Teyrnnon's wife agreed to send the boy to Pwyll.

'And we shall get three things, lord, as a result of that,' she said: 'thanks and gratitude for releasing Rhiannon from her punishment; and thanks from Pwyll for rearing the boy and restoring him; and thirdly, if the boy proves to be a considerate man, he will be our foster-son, and he will always do his best for us.'" Tradução nossa.

"preocupação, ansiedade", e é comum que se nomeie as crianças a partir de alguma característica física marcante (como Teyrnnon e sua esposa, que o tinham batizado de Gwri Wallt Euryrn por causa de seus cabelos dourados) ou por um episódio ou feito notável. Essa nomeação por parte da mãe era de extrema importância, como se perceberá nas discussões acerca do *Quarto Ramo*.

O texto se encerra dizendo que Pryderi foi criado com cautela e se tornou um homem belo, justo e talentoso em todos os seus feitos; substituindo seu pai, após a morte deste, com grande sucesso. Ele foi um rei amado e conquistou muitas terras até que decidiu se casar, escolhendo para isso uma mulher nobre chamada Cigfa. Pelo tom, parece que qualquer história sobre ele se encerra aí, porém Pryderi é, curiosamente, o único personagem mencionado nos *Quatro Ramos*, sendo que o *Terceiro Ramo* narra outra história envolvendo Rhiannon, ele e sua esposa, aprofundando certos temas arquetípicos e folclóricos presentes nesse *Primeiro Ramo*.

O *Terceiro Ramo* inicia logo depois dos eventos do *Segundo Ramo*, estando eles diretamente conectados. Resumidamente, o *Segundo Ramo* conta a história da família real de Llyr, que inclui o gigantesco rei e patriarca Bendigeidfran (Corvo Abençoado), seu irmão Manawydan, sua irmã Branwen e seus meio-irmãos por parte de mãe, Nysien e Efnysien (Pacífico e Não-Pacífico). Bendigeidfran decide dar sua irmã Branwen em casamento ao rei da Irlanda, Matholwch; por não ter sido consultado sobre esse arranjo, Efnysien mutila os cavalos de Matholwch, que se sente gravemente insultado e parte. Bendigeidfran, descobrindo o que aconteceu, faz as pazes lhe recompensando e dando a ele um caldeirão mágico capaz de reviver guerreiros. Depois que um ano se passa e a rainha concebe um herdeiro, o povo da Irlanda volta a comentar o insulto e incita o rei a castigar Branwen, que é tratada como uma serviçal e apanha constantemente; as comunicações com Gales são cortadas. Ela ensina um pássaro a falar e ele avisa sua família, causando uma sangrenta e traiçoeira guerra em que só sete homens galeses sobrevivem, apesar de sua vitória, por causa da vantagem dos irlandeses devido ao caldeirão. Entre estes homens estavam Pryderi e Manawydan. Branwen morre de coração partido, pela guerra e por Efnysien ter jogado seu filho no fogo. Bendigeidfran instrui os homens a cortarem sua própria cabeça, que permaneceria intacta durante um banquete mágico de recuperação e depois deveria ser enterrada com a face para o continente, para protegê-los de invasões (THE MABINOGION, p. 22-34).

Durante esse banquete mágico, é dito que os pássaros de Rhiannon cantam uma canção para eles, mais melódica que qualquer outra que eles já tivessem ouvido. Apesar

de os três pássaros estarem muito longe ao mar, seu canto podia ser ouvido com total clareza (THE MABINOGION, p.33). Em *Culhwch e Olwen*, o gigante Ysbadadden pede a Culhwch que lhes traga esses pássaros, pois eles têm o poder de despertar os mortos e colocar os vivos para dormir (THE MABINOGION, p. 196). Nas histórias em que Rhiannon de fato aparece, no entanto, os pássaros nunca são mencionados.

Os eventos do *Terceiro Ramo* se centram nos sobreviventes Pryderi e Manawydan - cujo nome completo, Manawydan fab Llyr, o liga vagamente ao deus associado ao mar na mitologia irlandesa, Manannán mac Lir, apesar de suas narrativas e caracterização (como conhecidas hoje) não se assemelharem em nada. Manawydan se encontra sem terra, então Pryderi sugere que ele o acompanhe a Dyfed e conheça Rhiannon. O novo príncipe assim descreve sua mãe, a rainha: "Tenho certeza que nunca ouvistes uma mulher conversar melhor que Rhiannon. Quando ela estava em sua juventude, não havia mulher mais bela, e mesmo hoje sua aparência não o desapontará."³⁸ (THE MABINOGION, p. 35-36). Aqui, novamente, apesar da beleza ser claramente um atributo de importância nas mulheres, o dom da conversa ainda se mantém acima.

Ao conhecê-la, Manawydan confirma a veracidade desse comentário. No entanto, há uma inversão de agência se compararmos esse casamento ao de Rhiannon com Pwyll: o acordo agora é sugerido por Pryderi e aceito por Manawydan, a rainha interfere perguntando sobre o que se trata a conversa entre os dois e lhe é revelado que seu filho trouxe seu companheiro já com o objetivo de dá-la como esposa a ele. Rhiannon aceita e a união é consumada naquela mesma noite; há nesse casamento muito menos participação ativa de Rhiannon e uma atmosfera de facilidade e casualidade bastante opostas à sua primeira união.

Em seguida há um período de paz e prosperidade em que os dois casais, Rhiannon com Manawydan e Pryderi com Cigfa, se tornam amigos extremamente íntimos e passam todo seu tempo juntos, aproveitando as diversões que suas terras lhes oferecem. Eventualmente, eles chegam na mesma colina em que a rainha surgiu pela primeira vez, sendo recompensados desta vez com um acontecimento fantástico, porém horrível: eles ouvem um grande barulho, uma grossa bruma se abate sobre tudo. Quando o céu clareia novamente, tudo que havia em Dyfed (pessoas, construções, animais) tinha desaparecido, exceto pelos quatro companheiros. Durante o texto, existem algumas incongruências

³⁸ No original: "I am sure that you have never heard a woman converse better than Rhiannon. When she was in her prime, there was no woman more beautiful, and even now you will not be disappointed with her looks." Tradução nossa.

nesses desaparecimentos - são mencionados alguns prédios e animais - mas a população, junto com boa parte da influência humana (campos cultivados, animais de pecuária, fazendas e casas), estão ausentes dos eventos.

Após dois anos vivendo sozinhos, eles se cansam e decidem buscar uma nova vida na Inglaterra, em que os homens exerceriam alguma profissão. Seguem-se três episódios semelhantes em que eles tomam a ocupação de artesãos - primeiro selas, depois escudos, por fim sapatos, todos descritos em enorme riqueza de material e detalhes - em que eles se tornam tão habilidosos que os outros artesãos decidem matá-los. Pryderi sempre quer buscar um confronto direto, mas Manawydan teme as consequências e os convence a fugir e buscar um novo trabalho. Após o terceiro episódio, eles decidem retornar a Dyfed.

Lá, ao caçarem, eles encontram um javali branco (símbolo do Outro Mundo), que atrai seus cães de caça para um forte mágico. Manawydan mais uma vez sugere cautela, mas Pryderi prefere agir e entra no forte. Ele vê ali dentro apenas uma fonte trabalhada em mármore, em cuja laje se encontra uma belíssima tigela de ouro presa por correntes que sobem até o céu. Maravilhado pela beleza do trabalho feito no ouro (uma passagem evocativa da apreciação celta a objetos de metal bem trabalhados), Pwyll a toca e se vê preso e mudo, imóvel. Seu companheiro o espera lá fora e, tendo escurecido, decide partir. Quando retorna à companhia das mulheres, a reação de Rhiannon é bastante desgostosa:

'Deus sabe,' diz Rhiannon, 'que foste um companheiro ruim, e perdeste um bom amigo.' E com essas palavras ela saiu, indo na direção em que ele disse que Pryderi e o forte poderiam ser encontrados.

Ela achou o portão do forte destrancado - estava entreaberto - e ali adentrou. Assim que se viu lá dentro ela descobriu Pryderi agarrado à tigela e foi até ele.

'Meu senhor,' ela disse, 'que fazes aqui?' E então ela também segurou a tigela. Assim que o fez, suas mãos se tornam grudadas ao objeto e os pés à base da fonte, e ela não conseguia pronunciar uma única palavra. Quando caiu a noite, houve um barulho tumultuoso acima deles, e um

cobertor de névoa, e o forte desapareceu levando-os junto. ³⁹ (THE MABINOGION, p. 40)

Manawydan promete à Cigfa que não lhe fará mal e decide retornar à Inglaterra, em que se repete o acontecido anteriormente. Eles retornam mais uma vez a Dyfed, dessa vez com sementes para praticar a agricultura. No entanto, por três vezes eles plantam o milho, e nessas três vezes uma infestação de ratos destrói a colheita. Na terceira vez, Manawydan captura um rato especialmente gordo, dizendo que irá enforcá-lo. Ele prepara uma pequena forca na fatídica colina em que tantos eventos acontecem no *Mabinogion* e logo vê surgir um clérigo, que lhe oferece dinheiro para que Manawydan não manche a própria honra em uma atividade tão inferior; o nobre recusa. Em seguida aparece um padre que lhe oferece mais dinheiro e também ouve uma recusa. Depois vem um bispo, lhe oferece cavalos e tesouros; Manawydan lhe diz que tem outro preço: a libertação de Rhiannon e Pryderi e a suspensão do feitiço colocado sobre Dyfed.

O bispo promete lhe conceder tudo isso em troca do rato, que era sua esposa grávida transformada. Ele causou todos esses problemas a eles pois era amigo de Gwawl, o pretendente original de Rhiannon, e prometeu vingá-lo, já que o mesmo foi impedido pelo acordo feito na ocasião em que Pwyll recuperou sua noiva. Manawydan negocia finalmente que o bispo prometa que não haverá outros feitiços colocados sobre eles ou o território antes de libertar sua refém.

A história termina com o bispo dizendo que, em sua corte, Pryderi era castigado usando os aros dos portões em volta de seu pescoço e Rhiannon, vestindo os arreios que os asnos tinham usado o dia todo no trabalho rural. O narrador comenta que, por causa disso, essa história se chamava "o Mabinogi do Arreio e da Aldrava" ⁴⁰ (THE MABINOGION, p. 46), um fato bastante curioso considerando que esse fato se mostra tão tardio e é comentado de forma tão passageira numa narrativa tão longa.

³⁹ No original: "'God knows,' said Rhiannon, 'you have been a poor companion, and you have lost a good friend.' And with those words out she went, going in the direction he had told her Pryderi and the fort could be found.

She found the gate of the fort open - it was ajar - and in she came. As soon as she entered she discovered Pryderi gripping the bowl, and she went up to him.

'My lord,' she said, 'what are you doing here?' Then she too grabbed the bowl. As soon as she grabs it, her hands too stick to the bowl and her feet to the slab, so that she too could not utter a single word. Then, as soon as it was night, there was a tumultuous noise above them, and a blanket of mist, and then the fort disappeared and so did they." Tradução nossa.

⁴⁰ No original: "the Mabinogi of the Collar and the Hammer." Tradução nossa.

Já foi discutida, tanto nos capítulos anteriores quanto nesse, a probabilidade de Rhiannon ter sido um dia uma deusa ou, ao menos, ter *status* mitológico; probabilidade impossível de provar a não ser que novas informações provenientes diretamente de descobertas da Idade do Ferro sejam encontradas. No entanto, se considera-se que o *Mabinogion*, examinado tanto à luz da literatura medieval da época quanto ao que se conhece da cultura e mitologia celtas, é uma narrativa que situa-se algo entre o mito e o conto folclórico, profundamente baseado na visão celta de mundo, e é seguro afirmar que suas personagens mais relevantes têm, no mínimo, uma profunda afinidade com os arquétipos do inconsciente. A interferência do cristianismo peculiar praticado naquele local e época se faz perceber nessas histórias menos pela adição e mais pela omissão e modificação de aspectos da história - a sensação é que o escriba/narrador que se propôs a registrar a história não gostaria de passar adiante certos aspectos de uma cultura anterior que, provavelmente, começava a lhe parecer um tanto primitiva.

Talvez seja por isso que certos eventos ocorridos a Rhiannon parecem incompletos ou de difícil explicação, especialmente o castigo por ter supostamente matado seu filho: está claro que há uma conexão entre ela e criaturas equestres (não apenas cavalos), mas esta se dá de forma às vezes positiva, às vezes negativa; há de se considerar também seus misteriosos pássaros mágicos e uma provável força e resistência excepcionais para sobreviver à punição. Mais sutilmente, pode-se observar também sua atitude e reações ao longo das histórias, que mudam gradativamente. O viés arquetípico pode ser útil aqui para levantar interpretações possíveis que elucidem uma parte de tais mistérios narrativos - pois também a manutenção de certa dose de mistério é o que mantém o interesse nesses contos e suas personagens.

Rhiannon apresenta diversos traços do arquétipo da Grande Mãe, principalmente da Mãe Bondosa: seus casamentos e soberania sobre a terra estão sempre ligados à tempos de prosperidade; seus ensinamentos a Pwyll não se dão dentro de uma dinâmica mestra/aprendiz, mas sim através de uma ligação afetiva; sua longevidade e o fato de ter se casado mais de uma vez remontam à comportamentos similares em outras figuras femininas ligadas à soberania e à fecundidade; porém é em sua relação com Pryderi que vemos a faceta maternal mais evidente. O fato de Rhiannon ser identificada com a Mãe Bondosa e ser apresentada na história como uma personagem "boa", no entanto, não significa que ela seja narrada de forma completamente favorável.

Os contos do *Mabinogion* apresentam um narrador onisciente em terceira pessoa que claramente adota um ponto de vista e referencial de mundo masculinos, além dos

protagonistas serem os homens (heróis) - com algumas digressões para focalizar em personagens femininas quando pertinente à essas histórias masculinas. Por isso, o tratamento de Rhiannon enquanto arquétipo maternal é ambíguo: apesar de o narrador não fazer juízos explícitos, o tom na qual a personagem é mostrada varia conforme sua atitude.

Isso se torna particularmente explícito nos dois momentos em que Rhiannon reprime seus parceiros amorosos: primeiro Pwyll, ao descuidadamente dar uma brecha a Gwawl para que a tome por noiva; depois Manawydan, quando este abandona Pryderi no forte mágico. Ambos tem uma nuance claramente maternal pois os homens recebem sua reprimenda devido a um mau comportamento, uma conduta que ela considerou inadequada e imprudente - ao contrário de uma decepção amorosa; há também o agravante de ocorrerem em público: Pwyll o recebe diante de toda a corte, Manawydan, na presença de Cigfa.

A reação de Pwyll, já um tanto estupefato pela realização do erro que cometera, é visivelmente vulnerável e apologética quando chamado de estúpido por Rhiannon. O diálogo que segue mostra uma Rhiannon impaciente com a situação e um Pwyll vitimado pelas circunstâncias, pois pensa que será de fato obrigado a escolher entre a honra e a amada. No entanto, este episódio não contrasta demasiado com as atitudes anteriores de Rhiannon, bastante impetuosas; e sua rápida resolução faz com que o mal-estar entre os personagens não seja sentido como algo grave, mas definitivamente adiciona uma dimensão menos lisonjeira à personagem feminina.

Já o atrito com Manawydan causa uma impressão mais intensa a quem lê, tanto pela natureza da ofensa quanto pelo contraste com o comportamento de Rhiannon nessa fase de sua vida. Percebe-se, conforme as duas narrativas que a envolvem avançam, que a personalidade de Rhiannon se torna gradativamente mais branda e aquiescente - isso é bastante perceptível após o casamento com Pwyll, em que a narração sobre ela se torna mais indireta e seus diálogos, mais escassos. Aqui, ela só volta a agir com força por proteção ao seu filho, o que é condizente com a caracterização do arquétipo maternal: a cautela de Manawydan, lógica e calculista, não serve a seu instinto afetivo.

Subjacente a essas narrativas há indícios da tensão do romance familiar, especialmente no que toca a transposição das atenções do amante para o filho. A face do Feminino que se volta para os maridos tem uma energia ambígua, que pode tanto incentivar quanto repreender; diante do filho, no entanto, ela parece se tornar mais dócil. No caso de Pwyll, existem diversas ansiedades permeando as relações familiares, pois a

pressão por um herdeiro veio de fora, não era uma vontade do príncipe. Ele e Rhiannon formavam uma dupla de equilíbrio do Casamento Sagrado cuja adição de um elemento implica na reorganização das dinâmicas, entretanto, esse desenvolvimento é necessário e impossível de escapar - faz parte da continuidade da vida e da prosperidade do reino. Já foi explorado que na cultura ocidental, a ligação que a criança masculina forma com sua mãe deve ser mais tarde reorientada para uma admiração e posterior substituição da figura paterna - relação essa que também causa grandes tensões entre pai e filho, pela necessidade de superação do pai. Nessa configuração, a mãe acaba perdendo a importância.

O que observamos no *Primeiro Ramo*, no entanto, não é nem uma inversão, nem uma concordância com essa jornada típica. Se considerarmos que o conto caminha para a narração do nascimento e infância de Pryderi, que irá substituir o pai tanto como líder político quanto como personagem principal na continuidade da narrativa sobre Dyfed, as relações maternas e paternas dele ficam profundamente fragmentadas. Curiosamente, essas circunstâncias acabam sendo vantajosas para Pwyll de forma inconsciente.

A pressão de seus companheiros de corte para que Rhiannon produza um herdeiro ou Pwyll busque o divórcio cria um conflito interno no príncipe: ele claramente não deseja perder a esposa, mas também não parece muito desejoso de um filho. Assim, o sumiço da criança acaba se tornando um cenário distorcido, mas perfeito, para que Pwyll mantenha seu casamento sem ter de se preocupar com a transferência de atenção de si para um herdeiro, eliminando também a ansiedade de ser substituído.

O afastamento do herdeiro masculino por um líder político é um elemento bastante comum nas mitologias de origem indoeuropeia, como demonstrado por Otto Rank em *The Myth of the Birth of the Hero* (1914). O herdeiro é criado por um casal de origem simples até que sua origem é revelada. No entanto, o *Primeiro Ramo* apresenta uma variação própria desses motivos: o bebê não é conscientemente afastado pelo pai devido a alguma circunstância (por exemplo, um sonho profético) que o faz se sentir ameaçado por sua prole, mas por circunstâncias externas, que podem ser interpretadas como uma projeção (na forma da garra) inconsciente de Pwyll. Além disso, a mãe adotiva costuma ser um animal ou ter um apelido relacionado a um animal, entretanto, é a mãe verdadeira, Rhiannon, que assume o papel animalesco *longe* de seu filho.

Esse motivo pode ter sido combinado no conto com o do *changeling*, uma criança trocada por uma criatura sobrenatural. Considerando que Pryderi nasceu na véspera de Beltane, uma data em que o véu entre mundos se torna mais fino, seria tanto

um momento propício para as criaturas do Outro Mundo quanto pode indicar uma maior afinidade da própria criança com o universo sobrenatural. Nos contos de fada, isso ocorre porque "as belas crianças de cabelo dourado são desejadas pelas fadas para melhorar sua própria linhagem, que tende a ser escura e peluda" e também porque "crianças não batizadas, 'pequenos pagãos', são particularmente passíveis de serem levadas", acrescentando-se que "mesmo nos tempos pagãos, considerava-se que o período em que o bebê se encontrava ainda sem nome o expunha ao perigo." ⁴¹ (BRIGGS, 2002, p. 136-137).

A ideia das fadas foi bastante influenciada pela mitologia celta, com seu conceito de Outro Mundo e seres sobrenaturais habitando colinas ou outros elementos da paisagem. Pode ser então que Teyrnnon tenha interrompido o processo de trocar Pryderi por um potro - o nascimento de uma criança monstruosa é outro motivo corrente em mitos e contos folclóricos, geralmente implicando em um comportamento impróprio por parte da mãe. Talvez esse episódio represente uma tentativa de incriminar Rhiannon forjando um nascimento monstruoso; no entanto, isso pouco explica sobre a garra misteriosa e as motivações de seu comportamento anterior (afinal, outros potros tinham sido roubados), não excluindo a possibilidade de que essa entidade possa ser manipulada ou que se possa negociar com ela, e sabemos pelo *Terceiro Ramo* que Gwawl deseja se vingar de Rhiannon. Outra explicação para a atuação da garra, pautada numa interpretação psicológica, é explorada adiante.

Na cena final do *Primeiro Ramo*, em que Teyrnnon leva o menino até a corte, fica implícito que apesar de Rhiannon estar sendo castigada, ela continua performando suas atividades matrimoniais normalmente e mantém, de certa forma, o *status* que o casamento lhe conferiu. Diferente de Branwen no *Segundo Ramo*, que é removida da convivência entre nobres e passa a viver como uma serviçal, Rhiannon adentra a corte sem ser convidada ou permitida por alguém e senta-se junto aos nobres à mesa, um ritual cuja etiqueta era estritamente observada. O castigo seria então, presumivelmente, apenas uma tarefa que era obrigada a executar durante parte do seu dia, mantendo seus mesmos direitos e deveres no que concernia assuntos não relacionados ao seu crime. Sua

⁴¹ No original: "golden-haired, beautiful children are desired by the fairies to improve the fairy stock, who tend to be dark and hairy"; "unchristened children, 'little pagans', are particularly liable to be carried off"; "even in Pagan times the nameless state of the baby may have been thought to expose him to danger". Tradução nossa.

existência se divide em duas esferas radicalmente diferentes a princípio: a disciplina humilhante e bestial de sua punição e a civilizada vida cortês.

Num artigo intitulado *Doubling and Incest in the Mabinogi* (1990), Andrew Welsh sugere que tanto a garra misteriosa que rapta Pryderi quanto Teyrnon representam duplos extremos de Pwyll: a garra seria uma força egoísta e destrutiva, representando um "pai maléfico"; enquanto Teyrnon, descrito como "o melhor homem do mundo" ⁴² (THE MABINOGION, p. 17) seria um exemplo elevado de paternidade ideal - e, mais além, de masculinidade ideal, pois ele foi capaz, por sua astúcia e perícia, resgatar o bebê da força maligna; além das diversas caracterizações positivas atribuídas a ele e demonstradas pela sua conduta.

Se interpretado de forma psicológica, esse episódio do conto representa os conflitos do ego, personalizado no herói Pwyll, dividido entre seus desejos pessoais, seu dever para com seu povo, as expectativas para seu casamento e uma conduta masculina ideal. O conto se mostra excepcionalmente consciente de que a jornada do herói não é definitiva: frequentemente, não basta uma única aventura para a maturação completa do protagonista - e a proeza física, como realizada por Pwyll no Outro Mundo, indica uma jornada de nível inferior, que traz um ensinamento parcial. É através das provações morais que a consciência de fato morre e renasce, preparada para obstáculos maiores, principalmente através do enfrentamento da própria sombra, dos aspectos negativos em si mesmo.

Ao continuar seguindo o ponto de vista masculino da jornada do herói pela história, percebe-se que o motivo da transformação psíquica através da experiência de morte e renascimento se encontra nesse Ramo apaziguada: há uma transição progressiva em que Pwyll, a consciência original, decai em importância a partir do nascimento de seu filho Pryderi, que desde cedo se encontra em condições mais capazes: além de suas características semidivinas ou até mesmo divinas, indicadas pelo seu rapto sobrenatural na madrugada de Beltane, tem-se seu crescimento anormal que o torna bem mais forte e resistente que os outros garotos e sua ligação transcendental com os cavalos (sugerindo um reconhecimento instintivo de sua origem verdadeira).

Pryderi também passa por um processo de maturação "inverso", se o considerarmos isoladamente: separado da mãe no nascimento, ele é criado em sua primeira infância por Teyrnon, um arquétipo do patriarca ideal; apenas depois ele realiza

⁴² No original: "the best man in the world". Tradução nossa.

um retorno à Mãe. Se Pwyll e Pryderi são observados, no entanto, como um contínuo de superação do ego pela consciência (que entra em equilíbrio com o inconsciente), o caminho percorrido se torna natural. Pwyll passa primeiro pelos estágios de enfrentar os obstáculos pela força, cautela, disciplina, astúcia e diplomacia. Entra Rhiannon em cena nesse mundo quase que exclusivamente masculino, sendo ela o arquétipo feminino, a *anima* que o instiga a ir além; de acordo com Neumann, a *anima* "é a movimentadora e o impulso à transformação, cuja fascinação impele, seduz e estimula o masculino a todo tipo de aventuras da alma e do espírito, da ação e da criação no mundo interior e exterior." (1999, p. 41), sendo assim fundamental para a maturação do ego. Para ele, a própria gravidez da mulher, como mistério de transformação, causa grande impacto no masculino:

Ao lado dessas situações em que a mulher vivencia o caráter de transformação no nível do próprio corpo, estão aquelas em que o caráter de transformação exerce influência no seu relacionamento com o Tu. O homem vivencia esse lado do Feminino direta e indiretamente como provocante, como uma força que o coloca em movimento e o impele a uma transformação. (NEUMANN, 1999, p. 41)

Para a mulher, essas transformações também tem um grande significado, mesmo sendo vividas de forma natural. Ao observarmos a trajetória de Rhiannon, percebemos que ela viveu por si e em si uma jornada própria, um processo de crescimento e amadurecimento particular. Como diversas heroínas da tradição celta, ela deixou seu universo conhecido no Outro Mundo para buscar uma união ideal - e não apenas uma união qualquer, pois o equilíbrio de forças é uma característica marcante desta cultura, em que se há uma consciência da interdependência simbiótica entre diversas esferas de existência.

A Mãe Bondosa não é um arquétipo que carrega consigo apenas as capacidades maternas humanas, mas os mistérios de todo tipo de crescimento e fecundidade, trazendo em si um caráter dinâmico. No conto, essa é uma relação indireta, muito sutil. O paralelo mais próximo de Rhiannon com a natureza está em suas complicadas ligações equestres, que aparecem diversas vezes no texto e também em outras personagens femininas da mitologia celta, como Macha e Epona. Um conto de fadas da Ilha de Manx, por exemplo, traz a noção de que uma mulher cavaleira tem um mágico poder de atração; pois um dia uma feiticeira chamada Tehi Tegi fez todos os homens da ilha se apaixonarem por ela, e então ela os fez seguirem-na a pé, enquanto ela andava a cavalo, até um rio, e por meio

de seus poderes os afogou todos, fugindo na forma de um morcego (em algumas versões, ela se transforma numa corruíra). O conto finaliza dizendo que não se permite que as mulheres andem a cavalo por medo de isso acontecer novamente (MORRISON, 1911, p. 134-137).

Em sua obra *Topografia da Irlanda*, escrita no século XII, o eclesiástico e historiador Giraldus Cambrensis descreve um sangrento rito de soberania que, de acordo com ele, era praticado em um dos mais remotos locais daquela região: quando um novo rei fosse inaugurado, o povo se reunia para assistir o sacrifício de uma égua branca, que era então desmembrada e fervida em um caldo no qual o rei deveria se banhar e beber, simultaneamente. Ele também diz que o rei agia como se fosse um animal, andando de quatro (CAMBRENSIS, 2000, p. 77- 78). Pode ser que exista um elemento de exagero nesse relato, como se presume de diversos outros que visavam mostrar os celtas como bárbaros, mas diante de tantos indícios mitológicos e históricos fica evidente que os celtas nutriam uma estreita associação entre cavalos e soberania.

No entanto, no caso de Rhiannon e Macha, o cavalo é usado como meio de punição. O cerne da atitude diante do cavalo parece estar tanto na agência quanto no aproveitamento da oportunidade, pelo redator, de barbarizar costumes que reverenciavam o animal. No caso de ambas figuras femininas, o fato de o agir como um cavalo ser imposto a elas - e não ocorrer como uma ligação natural ou ritualística - torna o ato bestial e humilhante. É notável que tanto para Macha quanto para Rhiannon, no *Primeiro* e no *Terceiro Ramo*, os episódios de punição equina estejam extremamente próximos da gravidez, do nascimento e da proteção ao filho.

Ao admitir-se novamente o ponto de vista masculino na análise psicológica das histórias, o duplo caráter de experienciar os mistérios da geração de vida podem explicar parte dessa figuração. A gestação não é temida apenas pela falta de compreensão, mas também pela suas características ctônicas e corporais impossíveis de ignorar. O ato do nascimento, ponto culminante desta experiência, é um momento que causa forte impacto ao Outro: ele é lembrado de sua própria natureza animal, e a mulher, uma vez considerada graciosa e bela, agora é tomada pela força animalesca, grotesca, que essa façanha exige; o bebê nasce em meio a sangue, fluídos, suor e lágrimas.

O homem é também nesse momento levado à compreensão profunda de sua origem, de seu surgimento do Feminino, de sua relação própria com o maternal e de suas ansiedades paternas. Para a mulher, o ato da criação através de seu próprio corpo lhe oferece um renovado senso de seu poder. A Grande Mãe é reconhecida, então, como

arquétipo que dá origem, nutre e contém em si o todo - até mesmo o Grande Masculino, antes deste conquistar sua independência.

Para a faceta arquetípica, a grande crise na fase posterior da história é a perda de um filho, um fruto da criação orgânica própria; também é especialmente humilhante que as próprias mulheres se esforcem em distorcer Mãe Bondosa em Mãe Terrível. Para a faceta social, é o crime: o crime de atentar contra um herdeiro real, de prejudicar as tradições, e de fazê-lo de forma que viole o humano e o civilizado, de forma animalesca. Para a Grande Mãe é sempre negativo ser privado de sua prole, mas a faceta Bondosa compreende que isso deve ocorrer a certo tempo. No entanto, para Rhiannon e Pryderi, esse tempo ainda não havia chegado. A punição social - a humilhação pública em comportamento equino - é menos importante para o arquétipo que sua punição essencial, de não poder exercer sua função. Mesmo após a devolução de Pryderi aos pais ele é, de acordo com os costumes da época medieval de Gales, oferecido a uma família nobre para criação, e é muitas vezes observadas nas histórias que os laços de criação eram muitas vezes mais fortes que os de sangue. No entanto, os contos intuem (ou ecoam) uma compensação na fase adulta para esse afastamento no período infantil entre mãe e filho: após a morte de Pwyll, Rhiannon e Pryderi se mostram nutrindo uma relação muito próxima, amigável e afetuosa na narrativa.

Retornando à jornada de Rhiannon como personagem arquetípica, pode-se perceber em sua narrativa a temática da autossuperação através da maternidade. Na visão de Jung, os processos de individuação e emergência do *si próprio* (a personalidade autêntica) só são possíveis encontrando um equilíbrio entre consciente e inconsciente, o que exige que se permita superar o ego. Esses processos também só podem ser atravessados com esforço e sofrimento (FORDHAM, 1978). Encontramos todos esses pré requisitos na jornada de Rhiannon, em que a geração arquetípica da vida cria as condições perfeitas para que o ego decline em importância e um novo senso de vida seja encontrado.

Enquanto um dos objetivos da jornada do herói masculino é o reencontro com o pai - a figura paterna arquetípica -, Rhiannon, em sua jornada feminina, se reencontra com a Grande Mãe em si mesma. Nessa perspectiva, sua suposta docilidade posterior pode ser melhor compreendida pela serenidade que é atingida quando se passa pela jornada psicológica e arquetípica e se compreende tanto propósitos pessoais quanto sua participação no todo cíclico que é a vida. A heroína dessa jornada retorna trazendo o conhecimento da importância da orientação afetiva da próxima geração.

A maternidade é, sem dúvida, um dos pontos mais delicados de se considerar no feminismo. Na história ocidental, muito do que envolve esse processo foi tratado na cultura de maneiras que aumentam seu potencial traumático para as mulheres: o ato sexual coercitivo, a pressão por gerar herdeiros masculinos, os poucos conhecimentos médicos que aumentavam o risco à saúde, a visão de que o comportamento de uma mãe devia se tornar mais submisso, a redução ainda mais drástica da participação na vida pública e social, entre outros. Não querer ou poder ter filhos era igualmente devastador para uma mulher, pois parecia então que ela se tornava inútil na organização social. A visão da maternidade como função - que devia mesmo assim ser exercida com amor incondicional - tornou-a uma experiência difícil de redimir diante do despertar da consciência feminista.

No entanto, essa redenção é tarefa das mais urgentes e necessárias. Diz Hélène Cixous:

A relação carregada pela criança também deve ser repensada. Uma vertente do pensamento feminista corrente tende a denunciar uma armadilha na maternidade que consiste em fazer da mulher-mãe uma agente que é mais ou menos uma cúmplice da reprodução: capitalista, familiar, falocêntrica. Uma acusação e um efeito que não devem ser transformados em proibição, em uma nova forma de repressão. Irá, você, também, descontando a passividade e a cegueira de todos, ter medo que a criança talvez *se torne* um pai e então que a mulher fazendo um filho esteja se pregando mais um truque sujo, engendrando a criança - a mãe - o pai - a família toda de uma vez? Não, é seu dever quebrar os antigos circuitos. Será a tarefa de mulheres e homens tornar a antiga forma de relacionamento e suas consequências obsoletas, pensar o *lançamento* de um novo sujeito, para a vida, com a desfamiliarização. Em vez de privar a mulher de um momento fascinante da vida de seu corpo para resguardar contra a recuperação da procriação, vamos desmater-paternalizar. Vamos desfetichizar. Vamos sair da dialética que afirma que a criança é a morte dos pais.⁴³ (1986, p. 89-90)

Mais adiante, Cixous compara a maternidade e a escrita, dizendo que ambas carregam uma forte vontade de viver a vida interior da mulher. De fato, toda a expressão

⁴³ No original: "*The relation borne to the child* must also be rethought. One trend of current feminist thought tends to denounce a trap in maternity that would consist in making the mother-woman an agent who is more or less the accomplice of reproduction: capitalist, familialist, phallocentrist reproduction. An accusation and a causation that should not be turned into prohibition, into a new form of repression. Will, you, too, discounting everyone's blindness and passivity, be afraid the child might *make* a father and hence the woman making a kid plays herself more than one dirty trick, engendering the child - the mother - the father - the family all at the same time? No, it's up to you to break the old circuits. It will be the task of woman and man to make the old relationship and all its consequences out-of-date, to think the *launching* of a new subject, into life, with defamiliarization. Rather than depriving woman of a fascinating time in the life of her body just to guard against procreation's being recuperated, let's de-mater-paternalize. Let's defetishize. Let's get out of the dialectic that claims that the child is its parent's death." Tradução nossa.

artística, intelectual ou corporal feminina têm imenso potencial subversivo da cultura patriarcal. Na nossa sociedade, a maternidade é frequentemente apresentada sob um verniz desinteressante, um momento da vida em que a mulher deve se tornar abnegada em função da tediosa e cansativa tarefa da criação. No entanto, "ser mãe, durante os longos anos que separam o nascimento de uma criança do momento em que a sociedade começa a se interessar por ela, é ser extremamente ativa. É estranho o completo silêncio que se tece em torno desses anos decisivos." (OLIVEIRA, 1999, p. 70). Como a primeira e mais impactante formadora de uma criança, a figura materna tem a chance de inculcar valores e ideias diferentes a uma próxima geração, muitas vezes inclusive de forma sutil. Esta é uma forma de poder - às vezes temida, às vezes desprezada, outras esquecida. Os ensinamentos maternos têm força especial pela marca afetiva e íntima, subjetiva, que os diferencia daqueles encontrados posteriormente na sociedade.

Rhiannon cria com Pryderi esse laço materno especial e duradouro - e talvez não seja coincidência que ele se torne um dos heróis mais realizados dos *Quatro Ramos do Mabinogion*, cuja vida é descrita majoritariamente em termos elogiosos e felizes. Ela inicia sua jornada como uma ousada e destemida jovem do Outro Mundo e, através de diversas dificuldades que lhe revelam a força de sua essência, emerge, arquetípica e universal, Grande Mãe.

4. REBELDIA E PUNIÇÃO: A FACE TERRÍVEL

O *Quarto Ramo do Mabinogi*, história na qual Aranrhod⁴⁴ e Blodeuedd⁴⁵ são as personagens femininas de maior ação, se destaca pela narrativa especialmente cheia de reviravoltas, consequências inesperadas e cenas de complexa interpretação. O conto se inicia descrevendo a peculiar condição do rei-mago Math, que devia sempre descansar os próprios pés no colo de uma virgem, a não ser que estivesse em guerra. A donzela em questão, chamada Goewin, possuía uma beleza notável e atraiu a atenção de um dos sobrinhos do rei, Gilfaethwy. Este estava sempre junto de seu irmão Gwydion, sendo ambos muito caros ao rei por desempenharem funções impossibilitadas a ele. Esses sobrinhos são descritos como sendo filhos de Dôn, o que os estabelece como parte de uma linhagem feminina, ao contrário da maioria dos personagens do restante do *Mabinogion* - o próprio Math é apresentado como filho de Mathonwy, um homem. Existem diversas suposições sobre essas linhagens; o nome Dôn, por exemplo, se assemelha à Danu irlandesa, da qual descendem o grupo de seres divinos Tuatha Dé Dannan e sobre a qual nada se sabe em particular (à semelhança da própria Dôn). Já em relação à Math, o nome Mathonwy parece apenas uma duplicação, o mesmo ocorrendo aos seus sobrinhos, em que Gilfaethwy seria o duplo de Gwydion (WELSH, 1990, p. 360). Considerando que Dôn é a irmã de Math, surgem muitas perguntas sem resposta no texto em relação às tradições de linhagem dentro desta família real (e possivelmente divina) - especialmente como Dôn, sendo irmã de Math, é considerada como matriarca de sua linhagem se Math segue uma linha patriarcal. Discutiremos as possíveis implicações da linhagem maternal e dos duplos mais adiante.

As ações do conto iniciam quando Gilfaethwy começa a definhar de amor por Goewin, levando Gwydion a ajudar seu irmão causando uma guerra para que Math a possa deixar sozinha. Ele engana Pryderi (já adulto e chefe de Dyfed à altura dessa narrativa) usando magia e rouba alguns dos porcos que ele ganhou de Arawn; e enquanto os exércitos de Math e Pryderi se reúnem para a batalha, Gilfaethwy estupra Goewin. Os dois irmãos retornam a tempo de se juntar à guerra e o massacre é tão grande que Pryderi sugere um acordo: que Gwydion o enfrente sozinho, pois foi quem lhe causou a ofensa. Nesse combate Pryderi encontra seu fim, pois Gwydion, além de forte e valoroso, usa de

⁴⁴ O nome desta personagem pode ocorrer como "Aranrhod" ou "Arianrhod".

⁴⁵ Esta personagem, por motivos narrativos, também tem duas formas de nome: "Blodeuedd" e "Bloduwedd". Como o último lhe é dado como forma de castigo, optamos por utilizar o primeiro.

habilidades mágicas. Enquanto os sobrinhos decidem viajar com a corte para festejar a vitória, Math retorna a seu castelo e chama por Goewin.

'Senhor' disse Goewin, 'procure por outra virgem para segurar teus pés agora - eu sou uma mulher.'

'Como isso aconteceu?'

'Eu fui atacada, senhor, de forma bastante pública, e não fiquei quieta - todos na corte souberam disso. Foram teus sobrinhos que vieram, senhor, os filhos de tua irmã, Gwydion filho de Dôn e Gilfaethwy filho de Dôn. E eles me forçaram, e te envergonharam, e eu fui tomada em teus aposentos e na tua própria cama.'

'Bem,' ele disse, 'o que eu puder fazer, eu farei. Eu arranjaréi compensação para ti primeiro, e depois procurarei compensar a mim. E eu te tomarei como minha esposa,' ele disse, 'e te darei autoridade sobre meu reino.'

Enquanto isso Gwydion e Gilfaethwy não se aproximam da corte, mas continuam a viajar pelas terras até que uma proscrição circulou, proibindo que lhes dessem comida e bebida. Em um primeiro momento, eles não ousavam chegar perto de Math. E então eles foram a ele.

'Senhor,' eles disseram, 'um bom dia para ti.'

'Muito bem,' ele disse, 'viestes reparar vossos atos?'

'Senhor, estamos à mercê de tua vontade.'

'Fosse a minha vontade, eu jamais teria perdido tantos homens e armas. Vós não podeis me compensar pela minha vergonha, sem mencionar a morte de Pryderi. Mas já que vindes fazer minha vontade, eu começarei a puni-los.'⁴⁶ (THE MABINOGION, p. 52)

A punição consiste da primeira série de eventos mágicos que envolvem a transformação do corpo e, portanto, da identidade. Gwydion e Gilfaethwy são transformados por Math primeiro em um casal de cervos, e é especificado que eles devem agir conforme sua natureza selvagem e produzir cria na época apropriada. Após um ano, o casal de cervos retorna com um filhote, que Math toma e transforma em um garoto. Mas a punição dos sobrinhos não havia terminado: de forma semelhante, eles foram

⁴⁶ No original: "'Lord' said Goewin, 'look for another virgin to hold your feet now - I am a woman.'

'How can that be?'

'I was assaulted, lord, quite openly, nor did I keep quiet - everyone in the court knew about it. It was your nephews who came, lord, your sister's sons, Gwydion son of Dôn and Gilfaethwy son of Dôn. And they forced me, and shamed you, and I was taken in your chamber and in your very bed.'

'Well,' he said, 'what I can, I shall do. I will arrange recompense for you first, and then will seek recompense for myself. And I will take you as my wife,' he said, 'and give you authority over my kingdom.' Meanwhile Gwydion and Gilfaethwy did not come near the court, but continued to circuit the land until a ban went out denying them food and drink. At first, they would not go near Math. Then they came.

'Lord,' they said, 'good day to you.'

'Well,' he said, 'have you come here to make amends?'

'Lord, we are at your will.'

'Had it been my will, I would not have lost all those men and weapons. You cannot compensate me for my shame, not to mention Pryderi's death. But since you have come to do my will, I will begin to punish you.'" Tradução nossa.

transformados num casal de javalis e posteriormente, num casal de lobos. Após cada ano, eles trouxeram seus filhotes e eles eram transformados por Math em meninos. Ao fim dessas três transformações, o rei considerou que eles haviam sido punidos o suficiente e eles foram readmitidos na corte.

Math pede então que os sobrinhos lhe aconselhem sobre a escolha de uma nova virgem. Não é explicado de que maneira lhe foi permitido passar os últimos três anos sem uma. Gwydion sugere que tragam sua irmã Aranrhod, filha de Dôn, para desempenhar a função:

Ela foi trazida a Math. A donzela entrou.
 'Senhorita,' ele disse, 'sois virgem?'
 'Acredito que sim.' Então ele pegou sua varinha mágica e dobrou ela.
 'Passe por cima disto,' ele disse, 'e se fores virgem eu saberei.'
 E então ela deu um passo por cima da varinha mágica, e assim que o fez derrubou um menino grande e robusto de cabelos amarelos. O menino chorou alto. Após seu choro ela correu em direção à porta, mas enquanto isso ela deixou cair uma pequena coisa. Antes que alguém pudesse ver melhor, Gwydion pegou-a e a enrolou em um lençol de seda bordado e a ocultou. Ele a escondeu em um baú ao pé de sua cama.
 'Bem,' disse Math filho de Mathonwy sobre o menino loiro robusto, 'farei com que este seja batizado. Eu o chamarei de Dylan.'
 [...] Assim que foi batizado ele seguiu para o mar. E naquele exato momento, assim que chegou ao mar, ele tomou sua natureza e nadou tão bem quanto os melhores peixes marinhos. Por causa disto ele foi chamado Dylan Eil Ton - nenhuma onda quebrava abaixo dele. O golpe que o matou foi dado por Gofannon, seu tio. E esse foi um dos Três Golpes Infelizes.⁴⁷ (THE MABINOGION, p. 54)

Sobre Dylan o conto não fala mais nada. A tríade mencionada não sobreviveu, mas existem diversos poemas galeses que mencionam este personagem, incluindo um que sugere uma ligação entre sua morte e um ferreiro, levando à suposição de que Gofannon poderia ser a versão local do deus ferreiro irlandês Gobniu (GREEN, 1992, p.106).

⁴⁷ No original: "She was brought to Math. The maiden entered.

'Maiden,' he said, 'are you a virgin?'

'That is my belief.' Then he took his magic wand and bent it.

'Step over this,' he said, 'and if you are a virgin I shall know.'

Then she stepped over the magic wand, and as she stepped she dropped a large, sturdy, yellow-haired boy. The boy gave a loud cry. After the boy's cry she made for the door, but as she went she dropped a small something. Before anyone could get a second glimpse of it, Gwydion took it and wrapped a sheet of brocaded silk around it and hid it. He hid it in a small chest at the foot of his bed.

'Well,' said Math son of Mathonwy, of the sturdy, yellow-haired boy, 'I will have this one baptized. I will call him Dylan.'

[...] As soon as he was baptized he made for the sea. And then and there, as soon as he came to the sea, he took on the sea's nature and swam as well as the best fish in the sea. Because of that he was called Dylan Eil Ton - no wave ever broke beneath him. The blow which killed him was struck by Gofannon, his uncle. And that was one of the Three Unfortunate Blows." Tradução nossa.

Gofannon é novamente mencionado, junto a mais um filho de Dôn, Amaethon, em *Cullhwch e Olwen*: eles são necessários em duas tarefas dadas pelo gigante Ysbadadden que envolvem o preparo de um campo para o plantio.

A “pequena coisa” resgatada por Gwydion, no entanto, começa um dia a chorar dentro do baú. Ele o leva para ser amamentado e, após dois anos, o garoto retorna à corte, tendo crescido tanto quanto um garoto de quatro anos - semelhante ao ritmo de Pryderi. Gwydion se afeiçoa ao menino e cria-o na corte; quando ele completa quatro anos, já aparentando ser um garoto crescido, os dois buscam Aranrhod em seu castelo:

'Quem é o garoto atrás de você?' ela disse.
 'Esse garoto é um filho teu,' ele disse.
 'Ai de mim, homem, o que deu em ti para me humilhar e depois prolongar minha vergonha, mantendo-o por tanto tempo?'
 'Se não tens vergonha maior do que eu ter criado um garoto tão bom quanto esse, então tua vergonha não é nada demais.'
 'Qual é o nome do teu garoto?'
 'Deus sabe,' ele disse, 'pois ele não tem um nome ainda.'
 'Muito bem,' ela disse, 'eu jurarei um destino de que ele não receberá um nome até que o receba de mim.'
 'Por Deus,' ele disse, 'és uma mulher perversa; mas o menino terá um nome, apesar de isso te desagradar. E tu,' ele disse, 'é por causa dele que estás com raiva, já que não és chamada de virgem. Nunca mais serás considerada virgem.'⁴⁸ (THE MABINOGION, p. 55)

Se antes o resultado do teste de virgindade ao qual Math submete Aranrhod tinha ficado incerto, nessa passagem se torna claro que o “nascimento” mágico dos dois bebês prova que ela não era mais virgem, ou ao menos implica isso o suficiente para que seja tomado como certo. A palavra originalmente usada na pergunta de Math, ‘morwyn’, tem sentido relativo à ‘maid’ em inglês, ou donzela: todas são entendidas como uma mulher virgem, mas também indicam uma mulher solteira, e em sua resposta Aranrhod parece tentar explorar um fiapo de ambiguidade entre os dois sentidos que acaba sendo irrelevante para a ética vigente. O texto se aproxima bastante da moral cristã quando

⁴⁸ No original: " 'Who is the boy behind you?' she said.

'This boy is a son of yours,' he said.

'Alas man, what has come over you, putting me to shame, and pursuing my shame by keeping him as long as this?'

'If you have no greater shame than that I should foster a boy as fine as this, then your shame is but a small matter.'

'What is your boy's name?'

'God knows,' he said, 'he has no name yet'

'Well,' she said, 'I will swear a destiny that he shall not get a name until he gets one from me.'

'By my confession to God,' he said, 'you are a wicked woman; but the boy shall have a name, though it displeases you. And you,' he said, 'it is because of him you are angry, since you are no longer called a virgin. Never again will you be called a virgin.'" Tradução nossa.

explora o tema da virgindade em Goewin, que desejava permanecer virgem mas foi violada, e Aranrhod, que deveria ser virgem mas - aparentemente por vontade própria - não é. Ele se afasta novamente dessa ética quando, em momento algum, a paternidade dos bebês parece ser ponto de interesse, nem qualquer tipo de reparação ou castigo é exigido pelos familiares masculinos de Aranrhod em relação à sua conduta supostamente inapropriada. O caso da paternidade é interpretado por alguns como um possível incesto entre Gwydion e Aranrhod (WELSH, 1990, p. 356).

O texto em galês original se faz valer de diversos outros sentidos ambíguos. Em um artigo chamado *Matrilineal subjects: ambiguity, bodies and metamorphosis in the Fourth Branch of the Mabinogi* (2009), Sarah Sheehan explica que, por exemplo, na passagem inicial sobre Math, a palavra usada para colo tem conotação de útero e o verbo não deixa claro se ele *precisa* ou *prefere* manter os pés ali; já durante o teste de virgindade, o duplo sentido fica por conta dos dois significados do verbo ‘camu’, ‘passar por cima’ ou ‘dobrar’:

A justaposição liga verbalmente o ato de dobrar da varinha realizado por Math à ação de Aranrhod ao passar por cima dela - ele dobra, ela passa - e chama a atenção para a performance mútua de ambos os personagens do mesmo verbo, reforçando tanto o tom sexualmente subjacente da cena quanto o elemento de compulsão.⁴⁹ (p. 325)

No entanto, apesar do efeito causado pelo uso de palavras e pelo contexto do teste em si, a varinha age de forma pouco convencional para um símbolo fálico. Se o objetivo fosse algum tipo de magia de fertilidade, a maneira e descrição do teste pareceriam mais justificadas. O duplo nascimento adiciona outra camada de dificuldade na compreensão da cena; e considerando a ausência de qualquer descrição subjetiva dos pensamentos de Math e Aranrhod, não é possível indicar com segurança alguma motivação obscura nas ações e reações que tomam. Pode ser que esse conflito de significados tenha surgido das mudanças feitas em relação a uma história original - e de fato uns poucos fragmentos e menções mais antigas indicam que outras versões existiram - mas, em se tratando do Mabinogi, deve-se aceitar que seria praticamente impossível separar uma “história original” de “adendos e mudanças posteriores”; sendo mais frutífero tomá-lo como o esforço de um autor (ou grupo de autores) medieval em relatar

⁴⁹ No original: " The juxtaposition verbally links Math's bending of the huthlah with Aranrhod's stepping over it - he bends, she must step - and draws attention to the two characters' mutual performance of the same verb action, reinforcing both the unsettling sexual undertone of the scene and the element of compulsion." Tradução nossa.

um conto coeso que toma por inspiração e faz referência a diversos momentos de uma mesma cultura folclórica local. Apesar de os nossos conhecimentos sobre esse passado cultural terem diversas lacunas que dificultam a compreensão, o que sabemos, aliado ao fator de universalidade que toda narrativa mitológica ou folclórica traz em si, permite que interpretações sejam possíveis, mesmo que desafiadoras.

Aranrhod, então, ao ser apresentada ao próprio filho, não apenas o rejeita mas busca submetê-lo à dificuldades específicas. Como visto na discussão sobre o *Primeiro Ramo*, geralmente o batismo de um menino é uma tarefa materna, e ocorre a partir de um acontecimento ou característica marcante da criança. Sendo assim, Aranrhod lhe nega o nome, uma ação bastante carregada simbolicamente, pois a negação do nome representa a negação de uma identidade e do reconhecimento social, além de ser uma clara marca da rejeição materna e de que o menino faça parte da sua linhagem. A ausência do nome também indica um status infantil, pois só não têm nomes as crianças que, de tão jovens, ainda não tiveram tempo ou realizaram um feito que resulta em terem um atribuído à elas.

A figura paterna, no entanto, está ali para ajudá-lo a superar essas dificuldades. Gwydion, como prometido, arma um plano para que o garoto receba um nome: ele usa de sua magia para disfarçar a aparência de si e do menino e conjura uma oficina de sapateiros em um barco próximo ao castelo de Aranrhod, produzindo finíssimos sapatos para chamar sua atenção. Eventualmente, ela vai visitá-los, e ocorre o seguinte:

Repentinamente, pousa uma corruíra no deque do barco. O garoto mira nela e a acerta na perna, entre o tendão e o osso. [Aranrhod] ri.
 'Por Deus,' ela disse, 'é com uma mão habilidosa que o menino loiro a atingiu.'
 'De fato,' ele disse, 'e que Deus te maldiga. Ele agora tem um nome, e é bom o suficiente. De agora em diante ele é Lleu Llaw Gyffes.'
 Então tudo se desfez em algas e plantas marinhas. [...]
 'Deus sabe,' ela disse, 'que não tens nada a ganhar me tratando mal.'
 'Eu não te tratei mal ainda ' ele disse.
 Então ele voltou o garoto para sua forma, e tomou ele a sua própria.
 'Bem,' ela disse, 'eu jurarei um destino de que ele nunca receberá armas até que eu mesma o arme.'
 'Por Deus,' disse Gwydion, 'isto se origina da tua perversidade. Mas ele terá armas.'⁵⁰ (THE MABINOGION, p. 56-57)

⁵⁰ No original: " And suddenly a wren lands on the deck of the ship. The boy aims at it and hits it in the leg, between the tendon and the bone. She laughs.

'God knows,' she said, 'it is with a skilful hand that the fair-haired one has hit it.'

'Indeed,' he said, 'and God's curse upon you. He has now got a name, and it's good enough. From now on he is Lleu Llaw Gyffes.'" Tradução nossa. O nome Lleu Llaw Gyffes significa exatamente 'fair-haired one of the skillful hand', como Aranrhod o caracteriza.

Then everything vanished into dulce and seaweed. And Gwydion pursued the craft no more. But because of that occasion was called one of the Three Golden Shoemakers.

Algum tempo se passou em que Gwydion educa Lleu, Ihe ensina a cavalgar e espera que sua aparência mature. Quando nota que ele anseia por armas e pelo próprio cavalo, Gwydion o chama para que enganem Aranrhod de maneira semelhante à primeira vez: usando magia, ele os disfarça de poetas e eles vão ao castelo oferecer seus serviços. Ela os recebe muito bem e os convida a pernoitar. Logo antes do amanhecer, Gwydion conjura a ilusão de um exército vindo em direção ao castelo. Aranrhod vem a eles e pede para que ajudem a defender o castelo; Gwydion se aproveita desse momento e Ihe diz para auxiliar o mais jovem a equipar armas e armadura, e ela o faz. Logo que completa esta tarefa, o mago revela o truque e Aranrhod, previsivelmente, fica furiosa.

'Por Deus,' ela disse, 'tu és um homem mau. E muitos rapazes poderiam ter perdido suas vidas nesta comoção que trouxeste à minha província hoje. E eu jurarei um destino de que o garoto nunca tenha uma esposa da raça que está hoje nesta terra.'

'Sim,' ele disse, 'sempre fostes uma mulher perversa, ninguém deve jamais vir em teu auxílio. Mas ele terá uma esposa ainda assim.'⁵¹

(THE MABINOGION, p. 58)

Essa é a cena final de Aranrhod no conto. Apesar da narrativa claramente conduzir para uma opinião desfavorável dessa personagem, um exame cuidadoso revela uma profunda ambiguidade em seu comportamento e a origem disso pode muito bem estar no teste de virgindade e nas questões de linhagem apresentadas no subtexto. Como visto, Aranrhod, Gwydion, Gilfaethwy e os pouco mencionados Gofannon e Amaethon são irmãos provindos da linhagem matriarcal de Dôn, irmã de Math (como especificado por Goewin no diálogo referente à p. 52). Sendo Dôn e Math irmãos, seria natural supor que eles compartilhassem a mesma forma tradicional de sua família de origem ou local sobre a maneira de encabeçar a linhagem. Entender a família do *Quarto Ramo* como sendo tradicionalmente matrilinear explicaria tanto o comportamento bastante independente de Aranrhod quanto a falta de preocupação com a paternidade de seus

'God knows,' she said, 'you will be none the better for treating me badly.'

'I have not treated you badly yet,' he said.

Then he changed the boy back into his own shape, and he himself took on his own form.

'Well,' she said, 'I will swear a destiny on this boy that he shall never get weapons until I arm him myself.'

'Between me and God,' said Gwydion, 'this stems from your wickedness. But he shall get weapons.'

⁵¹ No original: "'Between me and God,' she said, 'you are an evil man. And many a lad could have lost his life in the uprising you brought about in this cantref today. And I will swear a destiny on him,' she said, 'that he will never have a wife from the race that is on this earth at present.'

'Yes,' he said, 'you were always a wicked woman, and no one should ever come to your aid. But he shall have a wife nevertheless.'" Tradução nossa.

filhos, tornando essa suposição bastante razoável (SHEEHAN, 2009, p. 338). A partir disso, Math talvez fosse o primeiro a tentar estabelecer uma linhagem patriarcal a partir de si próprio, denominando-se como filho de seu pai, e não de sua mãe.

Socialmente, a matrilinearidade é rara de se encontrar, apesar de haver uma razão bastante lógica para sua adoção: a confiabilidade (SHEEHAN, 2009). Enquanto a identidade do pai, até recentemente, poderia sempre estar em dúvida, a da mãe dificilmente seria questionada. Neumann comenta (1999, p. 54) a necessidade que certas narrativas patriarcais - especialmente as religiosas - sentem em transformar símbolos naturais relativos à origem da vida e o arquétipo transformativo do feminino em abstrações masculinas. A adoção do nome do pai (posteriormente sendo o sobrenome) é, de certa forma, uma narrativa individual quase universal de estabelecer esse mesmo processo de origem no pai, tentando naturalizar simbolicamente uma convenção social.

Em um grupo matrilinear, a linha de sucessão da família de Dôn cairia sobre Aranrhod e, posteriormente, sua prole. Seria estratégico, então, para Math, assegurar que ela ou se mantivesse virgem (objetivo facilmente conseguido se ela assumisse como nova “footholder”), ou que, caso contrário, ele tivesse algum controle sobre sua prole para evitar futuras disputas. A humilhação pública que ele trouxe sobre sua sobrinha também contribuiria para enfraquecer a continuidade da linhagem pela mãe. Não se pode saber se Math magicamente produziu os bebês ou de que forma especificamente eles provam a não virgindade de Aranrhod - talvez cada bebê indicasse uma relação amorosa, talvez Dylan fosse um suposto fruto “maduro” de uma antiga relação e Lleu, incompleto, fosse de um caso recente ou mesmo fecundado a partir da varinha mágica de Math - porém fica claro que ela não desejava que sua condição fosse sabida, ou que filhos surgissem dela daquela forma. A maneira como o teste é descrito, como indicado por Sheehan (2009) em seu artigo, denota um elemento de compulsoriedade sobre ele, levando a entender que Aranrhod não tinha escolha de negar-se a fazê-lo; também deve-se levar em conta a pressão social de estar sendo observada por outros. Às vezes se sugere que Aranrhod fosse de fato virgem, pois a concepção da virgem-mãe é um elemento comum a diversas mitologias, representando a origem cosmológica. A ambiguidade do teste, de seus resultados e das subseqüentes conversas em relação à Lleu permitem essa interpretação, ainda mais considerando o caráter elementar atrelado a seus filhos.

É de se supor que Gwydion apoie essa mudança de linhagem, tanto por seguir seu tio Math como um líder e auxiliá-lo, quanto pelas vantagens que a adoção desse modelo poderia trazer a si. Na linhagem de Dôn, a próxima herdeira é Aranrhod e, depois

dela, seria sua filha - no entanto, na ausência de uma, se torna seu filho. Ao adotar o filho de Aranrhod como seu, Gwydion desloca essas questões familiares para uma posição mais favorável ao lado masculino. Esse filho, inclusive, quase pode ser considerado parcialmente de Gwydion também, pois o baú-incubadora que transforma a “pequena coisa” evocativa de um feto em um bebê formado pertence a ele e parece agir como mais uma tentativa de mudar o símbolo-natural útero feminino para um símbolo-abstração incubador masculino - não é coincidência que essa cena joga justamente com um dos simbolismos mais intrinsecamente femininos que existem, o do vaso transformador. Fica subentendido que sem a ação interventora de Gwydion, Llew não teria se desenvolvido; nesse sentido as histórias demonstram bem o valor e costume galeses de formar laços mais firmes e duradouros com as pessoas com quem um indivíduo foi criado ao lado, ao invés da família geradora - como consequência última disso, o amor maternal então não seria considerado natural, mas apenas passível de se construir mediante a relação que a mãe biológica deseja nutrir com seu filho (como Rhiannon parece ter buscado construir com Pwyll). Essa conclusão perpetua o conto através da atitude de Aranrhod com Llew, em que ele não parece ter importância alguma como seu filho e existe para ela apenas como evidência de sua humilhação.

A constatação de que uma mãe pode não amar naturalmente seu filho causa grande choque em boa parte das culturas ocidentais, mas o fato de que, no texto, Aranrhod deliberadamente, conscientemente, escolhe não amá-lo e o rejeita têm igual potencial de atingir o leitor. O medo maior que permeia a experiência com a Mãe Terrível é a rejeição, trauma que todo ser humano deve conhecer em maior ou menor medida em seu processo de maturação. A rejeição materna coloca a Llew grandes obstáculos no seu caminho para se tornar um membro efetivo de sua comunidade, lhe negando três coisas imprescindíveis para que ele fosse reconhecido como homem completo: nome, armas e esposa.

Enxergamos então na narrativa resquícios do ritual fundamental de iniciação masculina, em que o feminino se torna um obstáculo e as figuras paternas auxiliam o iniciante através das dificuldades até que ele atinja seu novo status de homem. Aranrhod age como Mãe Terrível e, essencialmente, como antagonista apenas do ponto de vista de seu filho e seus auxiliares - pois em toda cena que a mostra interagindo com alguém que ela ao menos crê não ser Llew, Gwydion ou Math, podemos ver um lado completamente diferente da personagem, em que ela se porta de forma hospitaleira, simpática e gentil. Aranrhod não é, portanto, essencialmente má - mas essa é a face que ela assume, que ela *deve* arquetipicamente assumir, para seu filho.

Há uma frustração, porém, entre os homens adultos da narrativa ao colocarem-na em uma posição que ela não desejava estar e terem suas expectativas decepcionadas quando os eventos não ocorrem da maneira que eles gostariam. Essa mesma configuração se repetirá na segunda parte do conto, sendo explorada mais a fundo e acarretando consequências bem mais graves, e ela traz em seu centro a personagem Blodeuedd:

Eles vieram a Math, filho de Mathonwy, e fizeram a reclamação mais veemente do mundo contra Aranrhod, e relataram como Gwydion obteve armas para Lleu.

'Tudo bem,' disse Math 'deixe que nós dois tentemos, através da nossa mágica e encantamentos, conjurar uma esposa feita de flores para ele.' Naquela época Lleu era um homem em estatura, e o rapaz mais belo que alguém já viu.

Então eles pegaram as flores do carvalho, e as flores da giesta, e as flores da ulmeira, e delas conjuraram a mais bela donzela que qualquer um já tenha visto. E eles a batizaram da maneira que faziam naquele tempo, e a chamaram Blodeuedd.⁵² (THE MABINOGION, p.58)

Blodeuedd significa 'flores', e aquelas usadas no seu feitio, de cores brancas e amarelas, refletem o ideal de beleza da época que favorecia peles pálidas e cabelos loiros (em *Cullhwch e Olwen*, os cabelos de Olwen são comparados às flores da ulmeira), além de serem impossíveis de, naturalmente, serem reunidas ao mesmo tempo, pois florescem em épocas diferentes (GREEN, 1995, p. 60). Tudo na criação de Blodeuedd é simbólico e quase irônico, visto a direção na qual ela conduz os eventos da narrativa. Idealizada por homens e originada a partir de seus poderes, ela é feita para ser um par perfeito a Lleu - inclusive ambos são descritos como o homem e a mulher mais belos que qualquer um já tenha visto. Sua matéria de origem, as flores, especialmente considerando que são flores claras, evoca uma imagem graciosa, plácida e feminina. Como comenta Paglia (1993, p. 17), a fixação no belo da natureza é uma estratégia apolínea, de abstração dos processos cômicos que permeiam a existência natural. A criação de Blodeuedd se revela uma desastrosa fixação nesses aspectos superficiais que negligenciam a verdadeira essência natural que a pertence.

⁵² No original: " They came to Math son of Mathonwy, and made the most vehement complaint in the world against Aranrhod, and related how Gwydion had obtained all the weapons for Lleu.

'Fine,' said Math, 'let you and I try through our magic and enchantment to charm a wife for him out of flowers.' By then Lleu was a man in stature, and the most handsome lad that anyone had ever seen.

Then they took the flowers of the oak, and the flowers of the broom, and the flowers of the meadowsweet, and from those they conjured up the fairest and most beautiful maiden that anyone had ever seen. And they baptized her in the way they did at that time, and named her Blodeuedd." Tradução nossa.

Lleu e Blodeuedd consumam sua relação e partem para viver em uma província dada a eles por Math. Um dia, Lleu resolve visitá-lo e deixa a esposa sozinha no castelo; durante o dia, ela ouve barulhos de caça e manda um jovem descobrir a identidade do caçador. Seu nome era Gronw Pebr, lorde de Penllyn, e quando ele terminou sua caçada já escurecia, portanto Blodeuedd achou ser educado convidá-lo a passar a noite no castelo.

Ele aceitou com prazer seu convite e veio à corte, e ela foi conhecê-lo, dar-lhe boas vindas e cumprimentá-lo.

'Senhora, que Deus lhe pague por tua hospitalidade,' ele disse. Ele tirou sua roupa de montaria, e eles foram se sentar. Blodeuedd olhou para ele, e a partir daquele momento não havia parte dela que não estivesse cheia de amor por ele. E ele a contemplou, e pensou o mesmo que ela havia pensado dele. Ele não podia esconder o fato de que a amava, e disse isso para ela. Ela ficou exultante. E sua conversa aquela noite foi sobre a atração e o amor que sentiam um pelo outro. E eles não adiaram fazer amor um com o outro para além daquela noite - aquela noite eles dormiram juntos.

No dia seguinte ele pediu permissão para partir.

'Por Deus,' ela disse, 'não me deixarás esta noite.' Naquela noite também eles estiveram juntos. E naquela noite discutiram como poderiam ficar juntos.⁵³ (THE MABINOGION, p. 59)

A cena evolui gradualmente tanto na atmosfera sutil de erotismo, que culmina na traição, quanto nas intenções de Blodeuedd, que começam completamente inocentes quando ela o convida a pernoitar, passam pela paixão que a acomete, e terminam conspiratórias, pois ficar com Gronw pressupõe prejudicar Lleu de alguma forma. O amante a instrui a descobrir como Lleu pode ser morto com o pretexto de estar preocupada com ele e pede mais uma vez permissão para partir. Porém, como em toda boa história celta, ela o pede para passarem uma terceira noite juntos, deixando-o ir no dia seguinte. Antes, no entanto, ele reforça seu conselho de que ela continue agindo como se amasse o marido.

Blodeuedd executa seu papel com perfeição:

⁵³ No original: "He accepted the invitation gladly and came to the court, and she came to meet him, to welcome him and greet him.

'Lady, may God repay your welcome,' he said. He took off his riding clothes, and they went to sit down. Blodeuedd looked at him, and from the moment she looked there was no part of her that was not filled with love for him. And he gazed at her, and the same thought came to him as had come to her. He could not hide the fact that he loved her, and he told her so. She was overjoyed. And their talk that night was of the attraction and love they felt for one another. And they did not put off making love to each other any longer than that night - that night they slept together.

The next day he asked permission to depart.

'God knows,' she said, 'you will not leave me tonight.' That night, too, they were together. And that night they discussed how they might stay together." Tradução nossa.

Lleu retornou aquela noite. Eles passaram o dia ocupados em conversas, música e festejos. À noite eles foram dormir juntos. Ele falou com ela uma vez, e uma segunda vez. Mas não teve resposta.

'Qual é o problema?' ele disse, 'Estás bem?'

'Estou preocupada com algo que não esperarias de mim,' ela disse. 'A saber, estou preocupada com a tua morte, se tu fosses antes de mim.'

'Bem,' ele disse, 'que Deus lhe pague pela tua preocupação. Mas a não ser que Deus me leve, não é fácil me matar,' ele disse.

'Então pelo amor de Deus e pelo meu, me contarás como pode ser morto? Pois minha memória é melhor que a tua quando o assunto é evitar perigos.'

'Eu te contarei, com prazer,' ele disse. ⁵⁴ (THE MABINOGION, p. 60)

Lleu descreve então o complexo processo pelo qual ele pode ser morto: primeiramente, uma lança deveria ser feita no período de um ano, enquanto as pessoas estivessem na missa de domingo; depois, a pessoa teria que preparar um banho para ele na beira de um rio e construir um teto em arco acima da banheira; por último, a pessoa deveria trazer um bode sobre o qual Lleu deveria colocar um pé, deixando o outro na borda da banheira. Se a pessoa o atingisse com a lança nesta posição, ele poderia ser morto. Blodeuedd reage com alívio, dizendo que está grata por ser tão fácil evitar que a morte dele aconteça, mas logo manda as informações a Gronw, que se põe a trabalhar na lança.

Estando tudo pronto dali um ano, Blodeuedd pede para que Lleu demonstre exatamente como ocorreria essa situação, mais uma vez se justificando com a desculpa de estar preocupada. Assim que Lleu fica de pé, meio apoiado no bode e meio amparado pela banheira, Gronw se levanta no topo de uma colina próxima, mira e atira, atingindo-o mas não matando-o. Lleu se transforma numa águia e sai voando com um grito horrendo. Os amantes retornam para o castelo, tomam conta da corte e reinam sobre as terras de Gronw e de Lleu; no entanto, não demora muito para que Math tome conhecimento do que aconteceu.

Gwydion parte em busca de seu sobrinho, viajando pela região. Um dia, ao se hospedar com uma família de camponeses, o guardador de porcos conta sobre uma fêmea que sai correndo toda manhã e some até a hora de se recolher; Gwydion pede que no dia

⁵⁴ No original: "Lleu returned that night. They spent the day in conversation, song, and carousal. That night they went to sleep together. He spoke to her, and a second time. But he got no reply.

'What is the matter,' he said, 'are you well?'

'I am thinking about something you would not expect of me,' she said. 'Namely, I am worried about your death, if you were to go before me.'

'Well,' he said, 'may God repay your concern. But unless God kills me, it is not easy to kill me,' he said.

'Then for God's sake and mine, will you tell me how you can be killed? Because my memory is better than yours when it comes to avoiding danger.'

'I will gladly,' he said." Tradução nossa.

seguinte o homem espere por ele, pois deseja tentar seguir o animal. Ele o faz e, ao alcançar a porca, vê que ela se alimenta de carne podre e vermes ao pé de um carvalho. Ao olhar para cima, ele nota uma águia que deixa cair essa putrefação ao se mexer. Acreditando ser Llew, Gwydion entoia três curiosos poemas:

'Um carvalho cresce entre dois lagos,
Muito escuro está o céu e o vale.
A não ser que eu esteja errado,
Isto é por causa das Flores de Llew.' (THE MABINOGION, p. 62)

'Um carvalho cresce numa planície alta,
A chuva não o molha, o calor não o derrete mais;
Ele sustenta aquele que possui nove atributos.
Em seu topo está Llew Llaw Gyffes.' (THE MABINOGION, p. 62)

'Um carvalho cresce em uma encosta
O refúgio de um belo príncipe.
A não ser que eu esteja errado,
Llew virá em meu colo.' (THE MABINOGION, p. 63)⁵⁵

A cada poema, a águia se aproxima mais dele, até de fato pousar no joelho de Gwydion, que o transforma de volta em homem. Ele o leva para Caer Dathyl, onde durante um ano Llew é tratado, pois estava muito desnutrido. Já recuperado, Llew diz a Math que quer buscar compensação pela ofensa que recebeu; eles reúnem o exército de Gwynedd e partem para sua província.

Quando Blodeuedd ouviu que eles estavam vindo, reuniu as donzelas consigo e fugiu para a montanha; e tendo atravessado o rio Cynfael elas foram em direção a uma corte que ficava nas montanhas. E elas estavam com tanto medo que conseguiam correr apenas com os rostos voltados para trás. E elas não perceberam nada até que caíram em um lago e se afogaram, todas exceto Blodeuedd.

Então Gwydion a alcançou e disse a ela, 'Eu não a matarei. Eu farei pior. A saber, eu te libertarei na forma de um pássaro,' ele disse. 'E por causa da vergonha que trouxeste a Llew Llaw Gyffes, nunca mais ousarás mostrar teu rosto à luz do dia por medo dos outros pássaros. E

⁵⁵ No original: "An oak grows between two lakes,
Very dark is the sky and the valley.
Unless I am mistaken,
This is because of Llew's Flowers."
"An oak grows on a high plain,
Rain does not wet it, heat no longer melts it;
It sustained one who possesses nine-score attributes.
In its top is Llew Llaw Gyffes."
"An oak grows on a slope
The refuge of a handsome prince.
Unless I am mistaken
Llew will come to my lap." Tradução nossa.

todos os pássaros serão hostis contigo. Não perderás teu nome, no entanto, mas serás chamada de Blodeuwedd.' Blodeuwedd é 'coruja' na língua de hoje. E por essa razão os pássaros odeiam a coruja: e a coruja ainda é chamada Blodeuwedd.⁵⁶ (THE MABINOGION, p. 63)

Blodeuwedd significa 'rosto de flores', em alusão ao formato do rosto da coruja. O conto se encerra logo depois, pois Gronw oferece tesouros e até a própria terra em reparação, mas o herói só aceitaria que ele ficasse vulnerável da mesma maneira na beira do rio enquanto Llew atirasse uma lança na exata posição que Gronw se encontrava. O último ainda tenta escapar seu destino argumentando que, por ter sido uma mulher que o incitou a prejudicar Llew, ele pudesse colocar uma pedra entre si e a arma. Ele permite mas sua lança, certa, atravessa a pedra e depois Gronw, matando-o instantaneamente. É dito que esta pedra continua ali, que Llew retoma suas terras e, posteriormente, se torna lorde de Gwynedd, reino de Math.

Por todo o conto perpassa o tema do corpo, mais especificamente de sua vulnerabilidade: Gwein é violada, Gwydion e Gilfaethwy são transformados e copulam entre si, suas crias são transformadas de volta em humanos, Pryderi morre, Aranrhod é forçada a dar à luz, Llew se transforma em uma águia, Blodeuwedd é tornada uma coruja e Gronw também é morto. O único personagem que consegue manter a própria integridade é Math, o que é representativo de sua posição como patriarca e, especialmente, como detentor da ordem e da justiça, papel evidenciado pelo seu uso da magia. Math tem também uma certa qualidade invasiva, que podemos observar em sua necessidade (ou preferência) de manter os pés no colo/útero de uma virgem, o modo como sua varinha funciona durante o teste de virgindade e a alusão ao seu poder de ouvir qualquer coisa dita em sussurros (THE MABINOGION, p. 47). De certa forma, ele é como um deus onipresente e onipotente, que pode saber de tudo e mudar tudo com sua magia e cuja justiça é certa. No entanto, a condição de Math indica uma limitação corporal, mesmo ele mantendo a própria integridade.

⁵⁶ No original: " When Blodeuwedd heard they were coming, she took her maidens with her and made for the mountain; and having crossed the river Cynfael they made for a court that was on the mountain. And they were so afraid that they could only travel with their faces looking backwards. And they knew nothing until they fell into the lake and were drowned, all except Blodeuwedd.

Then Gwydion caught up with her and said to her, 'I will not kill you. I will do worse. Namely, I will release you in the form of a bird,' he said. 'And because of the shame you have brought upon Llew Llaw Gyffes, you will never dare show your face in daylight for fear of all the birds. And all the birds will be hostile towards you. And it shall be in their nature to strike you and molest you wherever they find you. You shall not lose your name, however, but shall always be called Blodeuwedd.' Blodeuwedd is 'owl' in today's language. And for that reason the birds hate the owl: and the owl is still called Blodeuwedd."

Tradução nossa.

Frazer supõe que o conceito de não poder tocar os pés no chão deriva da noção de que uma parte ou todo o poder ou divindade de uma pessoa pode se esvaír em contato com a terra. Na lenda de Oisín, contada resumidamente no primeiro capítulo, o herói perde sua característica eterna ao encostar, sem querer, um pé no chão. Campbell também apresenta exemplos de reis e famílias aristocráticas que evitavam ao máximo tocar com os pés no chão, utilizando de tapetes e servos para se locomover. É bastante provável que seja o caso de Math; além disso, pode ser que o contato com o útero o ajude a manter e renovar seus poderes mágicos, pois o útero é fonte de vida e de transformações naturais - pode ser que esse limitante seja, de certa forma, um preço a se pagar pelo acesso a poderes maiores.

Ao que parece, a santidade, a virtude mágica, o tabu ou como quer que se chame essa misteriosa qualidade que se supõe existir nas pessoas sagradas ou interditas, é concebida pelo filósofo primitivo como uma substância física ou fluido, com que o homem sagrado é carregado, tal como a garrafa de Leyden é carregada de eletricidade; e, exatamente como a eletricidade contida na garrafa pode ser descarregada por meio do contato com um bom condutor, assim também a santidade ou virtude mágica contida no homem pode ser descarregada e drenada por meio do contato com a terra, a qual serve, nessa teoria, de excelente condutor do fluido mágico. Daí porque, para preservar a carga da perda, a personagem sagrada ou interdita deve ser cuidadosamente impedida de tocar o solo; em termos de eletricidade, ela deve ser isolada, para que não seja esvaziada da substância ou fluido preciosos com que, na qualidade de redoma, se acha preenchida até a borda. (FRAZER *apud* CAMPBELL, 2013, p. 219)

As reparações do *Quarto Ramo* são praticamente espelhos das ofensas cometidas. O envolvimento de Gwydion e Gilfaethwy no estupro de Gowein lhe rendem a prática, sem capacidade de consentimento, de um sexo bestial entre si mesmos. Lleu é transformado em águia, Blodeuedd em coruja. Gronw acerta Lleu em uma posição vulnerável, Lleu faz o mesmo com ele. No entanto, no início, quem detém o poder para fazer valer seu senso de justiça é Math, sendo depois sucedido por Lleu, seu herdeiro em muitos sentidos; não é coincidência que seus entes próximos tenham certa vantagem em todos os conflitos mencionados.

O caso do estupro, por exemplo, rende um casamento a Goewin que não se sabe se é desejado por ela (ao contrário de Rhiannon) e cuja função é a reparação de sua honra. A punição de Gwydion e Gilfaethwy, apesar de severa, tem sua amenidade, pois é claramente mencionado no conto que, ao serem transformados, os irmãos não mantêm

nenhum traço de sua consciência humana - então excluindo-se a humilhação de saberem posteriormente o que fizeram entre si, bem como outras pessoas saberem, eles mesmos não sofrem diretamente com a punição (ao menos, não sofrem com o ato sexual compulsório da mesma forma consciente que Goewin sofreu); posteriormente são perdoados e inseridos novamente em seu universo sem qualquer perda de *status*.

A própria humilhação serve, portanto, como mantenedora de um comportamento socialmente moral. No caso de Aranrhod, a humilhação de ser publicamente exposta serve praticamente como uma punição pela sua suposta promiscuidade e inadequação ao papel necessário para Math. Ela nem busca ativamente uma reparação para sua humilhação, pois parece saber que seria infrutífero, mas ao menos espera que não seja exposta às consequências dela novamente. No entanto, ao ser confrontada com a vontade de Gwydion de que reconheça maternalmente seu filho, Aranrhod demonstra, em suas “maldições”, um poder sobrenatural diferente do de Math.

As evidências em relação à natureza original de Aranrhod como figura mitológica feminina possivelmente considerada divina são tão indiretas quanto às de Rhiannon, mas se manifestam de forma semelhante em seus filhos, pois ambos se desenvolvem de forma anormalmente rápida e têm uma primeira infância incomum, afastados de pais biológicos. Esse é um traço comum no mito do nascimento do herói, como observado por Otto Rank em seu estudo *The Myth of the Birth of the Hero* (1914). Lleu especialmente apresenta uma abundância de simbolismos que apontam para sua natureza divina para além de seu nascimento peculiar.

Começando pelo evento que lhe provê um nome e esse próprio nome, pois a caça à corruíra costumava fazer parte de uma festividade ligada ao solstício de inverno e, mais tarde, foi sincretizada com o dia de São Estevão. Na Ilha de Manx ela era especificamente morta a pedradas; esse costume sobreviveu até meados do século XIX em locais como Irlanda, Gales, Inglaterra, Galícia, no norte de Portugal e no sul da França (ROMERO, 1998). Esse evento e sua transformação em águia formam um curioso espelho, pois ao atingir um pássaro Lleu ganha um nome e, portanto, identidade; ao ser atingido por outra pessoa, Lleu se transforma em pássaro e perde seu senso de identidade. O nome Lleu e seu significado o ligam à Lugh, um deus pertencente ao Tuatha Dé Dannan associado ao sol, à juventude e às habilidades manuais. A conexão com as habilidades manuais é reforçada nos versos que Gwydion declama para seu sobrinho em forma de águia. Todo o episódio que envolve essa forma metamórfica também aponta para o *status* divino de Lleu, pois na época de conquista romana sabe-se que Júpiter era adorado como um

aspecto de deuses locais do sol e do céu; suas imagens eram a águia e o carvalho - em certos locais, eram erguidos pilares representando carvalhos com o deus montado em cima, segurando um disco solar e, por vezes, um raio, com características decididamente celtas (GREEN, 1992).

Existe a possibilidade de o próprio nome Aranrhod derivar das palavras para “roda” e “prata”, levantando suposições sobre essa personagem ter sido um dia associada à lua. No folclore local, ela e outros personagens do conto, como Dôn e Gwydion, têm constelações e a própria Via Láctea associadas a si (SQUIRE, 2003, p. 252, 261). Essa possibilidade se torna especialmente tentadora ao relacioná-la com as informações do parágrafo anterior, oferecendo uma nítida interpretação cosmogônica para o conto e intensificando o conflito de linhagens: a lua, dando origem ao sol e ao mar, vê sua proeminência ser substituída pela de sua prole - essa narrativa, em diversas formas, é bastante difundida pelo seu simbolismo intuído do inconsciente noturno e feminino dando origem à consciência solar e masculina. No entanto, pela falta de outras evidências ou menções que associem Aranrhod à lua, essa linha interpretativa é apenas uma especulação, mesmo que encontre bastante ressonância em outros mitos.

De qualquer maneira, o breve relato sobre seu outro filho, Dylan; os diversos poderes fantásticos atribuídos aos outros filhos de Dôn, e até mesmo a escolha de palavras de Aranrhod ao ameaçar seu filho pela última vez, fazendo referência às pessoas como "raça que está hoje nesta terra", como se ela mesma não se incluísse nesse grupo (e que também sugere uma certa anterioridade aos humanos), reforçam o *status* sobrenatural de toda esta linhagem.

Arianrhod é importante em relação ao seu papel na sucessão da família divina de Dôn. Era vital que Lleu fosse preservado e que os ritos de passagem devidos a um homem não lhe fossem negados. [...] É interessante que uma das Tríades Galesas nomeie Arianrhod como um das três belas donzelas, uma honraria semelhante à que é atribuída a Branwen. Isto pode implicar que Arianrhod, como Branwen, era uma deusa-ancestral, talvez formando uma tríade com Branwen e Rhiannon.⁵⁷ (GREEN, 1995, p. 58)

⁵⁷ No original: " Arianrhod is important in terms of her role in the succession of the divine family of Dôn. It was vital that Lleu was preserved and that the rites of passage due to a man were not denied him. [...] Interestingly, one of the Welsh Triads names Arianrhod as one of the three fair maidens, an accolade similar to that applied to Branwen. The implication may be that Arianrhod, like Branwen, was an ancestor-goddess, perhaps forming a triad with Branwen and Rhiannon." Tradução nossa.

Também o poder que Aranrhod exerce sobre Lleu e Gwydion parece diferir da magia usada por seu irmão e por Math. O modo como os dois homens praticam magia indica que ela seja uma habilidade a ser aprendida, a de Math dependendo ou sendo amplificada pela sua varinha (e talvez por isso sua magia seja mais forte que a de seu sobrinho) e a de Gwydion ficando geralmente no campo do ilusionismo. Já o poder de Aranrhod não parece ser um tipo de magia, mas sim uma capacidade de fazer valer sua vontade pela mera enunciação. Pode ser que esse poder só possa ser exercido sobre sua prole, pois não há descrições dela usando-o em nenhuma outra ocasião, mas essa limitação condiria com seu papel arquetípico.

As funções maternas positivas, de nutrir, incentivar e fazer crescer estão opostas às negativas de conter, proibir e impedir no eixo arquetípico e isso se dá porque muitas vezes essas funções se confundem e mesclam no mesmo papel. De acordo com Neumann (1999), na realidade todas as facetas da mãe estão indivisas no estágio primordial do inconsciente, separando-se posteriormente. Assim a psique consegue lidar com cada aspecto do maternal em função da reação que lhe desperta, amenizando a complexidade de apreender todas as características do arquétipo em uma mesma experiência.

Aranrhod cumpre, em relação a Lleu, o papel da *anima*: “ela é a movimentadora e o impulso à transformação, cuja fascinação impele, seduz e estimula o masculino a todo tipo de aventuras da alma e do espírito, da ação e da criação [...]” (NEUMANN, 1999, p. 41). A formação da anima é fortemente influenciada pela mãe, como exemplo externo mais íntimo e influente na psique. A anima prepara provas para o ego e é fundamental para sua maturação, e os processos transformativos acarretados pelo arquétipo feminino se dão na forma de mistérios, diferente de um processo técnico - o que corresponde à forma como Aranrhod exerce poder em comparação à magia de Math e Gwydion. Porém, é difícil para o ego compreender que a privação e a rejeição têm sua função na maturação:

[...] a Grande Mãe torna-se perigosa em sua função de fixar, não permitindo a libertação de um ser que aspira por sua independência e liberdade. Essa situação constela fases essenciais da história da consciência e de seu conflito com o Grande Feminino. Existe um símbolo que pertence a esse contexto e que desempenha um papel de destaque nos mitos e nos contos de fada: o cativo. Subentende-se com esse termo que o indivíduo, não se encontrando mais na situação natural e original da criança que é contida, vivencia a postura do Grande Feminino como constrangedora e hostil. Mais adiante, a função de aprisionar apresenta-se como uma tendência agressiva que, como no simbolismo do cativo, pertence ao aspecto bruxa da mãe negativa. (NEUMANN, 1999, p. 66)

É comum que o ego seja auxiliado nesse processo por outro arquétipo, sendo nesse caso a figura de Gwydion como o Velho Sábio (FORDHAM, 1978). Suas características são atuar como uma figura paterna para o ego, auxiliando-o com sua sabedoria ou, frequentemente, com magia. Diante desta figura benevolente e paternal que representa o grupo no qual o ego masculino em processo de maturação deseja fazer parte, é compreensível que a Mãe que contém, por oposição, se afigure de forma especialmente hostil. Porém, numa conclusão saudável desse rito de passagem, essa visão da *anima* e do Feminino são superadas e dão lugar a uma relação mais madura. Quando isso não ocorre, existem consequências desastrosas para a psique no que tange a relação do inconsciente pessoal com a figura materna e com as demais mulheres que vier a conhecer.

O episódio com Blodeuedd se origina dessa problemática. É uma personagem que pode ser lida de diversas formas: como uma espécie de Eva corruptora, como uma projeção de uma psique masculina pouco resolvida com o arquétipo feminino ou como uma distorção catastrófica da ordem natural, pois foi originada pela magia masculina. Ela tem contornos de *femme fatale*, pois quase leva o herói a ruína - sendo que pelo menos um homem, Gronw, de fato acaba morrendo pela sua influência; existem também as mulheres inocentes que se afogam no rio enquanto fogem do exército de Math e Gwydion. Essas leituras não se excluem, mas se justapõem para uma complexa visão negativa de feminilidade.

Blodeuedd se assemelha à Eva no sentido de ter sido feita para um homem, por homens, sendo assim a primeira de seu tipo. Esse fato já cria uma pressuposta ambiguidade em seu caráter, pois uma “mulher” criada do nada desconhece a cultura na qual é inserida, se vê ignorante e, por isso, pode ser mais fácil de conduzir e manipular. No entanto, isso também significa que, para ela, quebrar as regras dessa cultura é mais simples, tanto pela falta de conhecimento quanto de consideração por elas. Sabemos que o processo metamórfico em ser humano a dota de consciência, mas não é possível saber a extensão de seus conhecimentos e se ela consegue compreender o mundo que a cerca e seu papel nele. Ela deveria ser a conquista final no mundo masculino de Lleu, sua fase paradisíaca em que ele possui nome, esposa, terra, armas e o reconhecimento de outras figuras masculinas proeminentes; a superação total do conflito materno. Devido à sua quase-imortalidade, Lleu provavelmente se considerava no auge, livre de ameaças à sua vida e seu reino. Porém é ela que coloca tudo isso em risco e, mesmo depois que Lleu se

vinga e se torna livre de sua ameaça, seu universo está permanentemente mudado e permanece incompleto.

É frequente que tentativas sobrenaturais ou antinaturais de se produzir seres humanos, em narrativas de toda espécie, dêem errado. Existe uma compreensão subconsciente sobre as origens da vida humana e medo das possíveis consequências de se desafiar tal ordem. Em relação à Blodeuedd, seu “nascimento” pela magia masculina é evidentemente um exemplo dessa situação:

Partindo-se do produto final do processo evolutivo, isto é, a consciência, com a qual o Masculino se identifica, ele em seguida passa à negação do princípio genético, que é exatamente o princípio básico do mundo matriarcal. Ou, mitologicamente falando, chega ao matricídio e à revalorização patriarcal em que o filho, ao se identificar com o pai, fez de si mesmo a fonte do qual teria surgido o Feminino (assim como Eva, a partir da costela de Adão), de forma espiritual e antinatural. (NEUMANN, 1999, p. 61)

Esse processo parece se aplicar de forma não intencional em seu feitio, mas de qualquer maneira se projetam nela características de como a psique masculina vê o feminino, tanto dentro da narrativa (partindo de Math, Gwydion e Lleu) quanto fora dela (considerando-se o autor e sua cultura). Não é coincidência de que a visão já negativa e desconfiada desenvolvida a partir de Aranrhod se reforce e se justifique em Blodeuedd. É uma relação com o feminino que pressupõe a rejeição e a privação e as recebe como provas.

Blodeuedd, assim como toda magia de Gwydion, acaba sendo apenas uma ilusão de esposa ideal. Mesmo a magia mais objetiva dele, o transformar Lleu de águia para pessoa novamente, parece não passar de uma espécie de ilusão; pois a mágoa que ocasionou a metamorfose não deixa o texto até o final, sendo que o *Quarto Ramo* termina em uma nota bem menos promissora e alegre que, por exemplo, a história de Pryderi no *Primeiro Ramo*, especialmente porque não há menção de uma nova esposa, sugerindo que o dano causado por Blodeuedd permanece. Imagens que se originam do mesmo lugar psíquico que ela parecem ter informado toda uma tradição de personagens femininas belas e perigosas, seres semelhantes à fadas e sereias que acabam se mostrando ardilosas e cruéis, como a donzela do *La Belle Dame Sans Merci* de Keats.

Por não ter nascido de uma união sexual normal, ela era instável e, porque ela era uma criação de Gwydion e não humana, ela não tinha raízes, era traiçoeira e desprovida de valores morais. A magia de

Gwydion pode ter sido capaz de fazer um corpo, mas não conseguiu lhe dar uma alma. [...] Pode-se argumentar que Eva era tão instável quanto Blodeuwedd e pela mesma razão, mas sua existência foi essencial para o mito de criação se desenvolver. Foi por causa que Blodeuwedd foi formada por meios mágicos que ela podia causar a ruína de Lleu.⁵⁸ (GREEN, 1995, p. 60)

Existe um episódio semelhante ao de Blodeuedd nas lendas irlandesas que conta sobre uma donzela chamada Blathnait, nome que também significa “flores”. Ela e o famoso herói Cú Chulainn estavam apaixonados, mas um herói rival, Cú Rói, clamou-a para si. Ela trai o marido em um momento de vulnerabilidade, pois ele também só poderia ser morto de forma muito específica, levando a um ataque de Cú Chulainn. O herói lendário a consegue do rival mas sela seu destino, pois encontra a morte na vingança de Lugaid, filho de Cú Rói (GREEN, 1995, p. 61).

Olhando para a história de um ponto de vista feminino, no entanto, podemos argumentar que o fascínio que ela exerce se dá pelo seu elemento de rebeldia. Mesmo Goewin, que parece ser a personagem feminina mais passiva do conto, não age de forma submissa diante de seu estupro e busca tanto tornar público o que aconteceu como forma de comprovação do ocorrido - afinal, ela diz que foi atacada abertamente e não ficou quieta (THE MABINOGION, p. 52) - quanto uma justiça “formal” a partir de Math. Aranrhod nos oferece uma narrativa de recusas, começando pela sua resposta pouco clara à sua virgindade, sua insistência em impedir que o filho indesejado lhe seja imposto e sua persistência em não permitir que Gwydion lhe desrespeite. Sua imagem no conto passa a impressão de uma mulher independente e reservada, com sua própria corte e seu próprio modo de viver, em que toda a ação masculina se torna um incômodo e uma inconveniência. Por último, Blodeuedd simplesmente não se adéqua à finalidade para a qual foi criada e se vê impelida a tentar criar um destino para si mesma. Seu fim é descrito como uma punição vergonhosa, mas talvez não seja o caso - afinal, ela foi retirada da natureza e, por fim, devolvida a ela e à noite, os domínios do feminino arquetípico, da Grande Mãe.

É evidente que a rebeldia feminina, quando ela ocorre, se dá, na maior parte das histórias (mitológicas, folclóricas ou apenas ficcionais), de forma tímida ou indireta.

⁵⁸ No original: " Because she was not born of a normal sexual union, she was unstable and, because she was Gwydion's creation and not human, she was rootless, treacherous and without moral values. Gwydion's magic may have been able to fashion the body of a woman but it could not give her a soul. [...] It could be argued that Eve was as unstable as Blodeuwedd and for the same reason, but her existence was essential for the creation-myth to be developed. It was because Blodeuwedd was fashioned by magical means that she could cause Lleu's downfall." Tradução nossa.

Nesse sentido a personagem feminina está frequentemente atrelada às limitações semelhantes das mulheres reais, de forma geral; e os caminhos para se exercer poder ou influência são sempre paralelos à via principal. Mesmo as pequenas rebeldias podem acarretar em alguma forma de autoanulação ou autodestruição para a mulher, e na narrativa as transgressões de Aranrhod e Blodeuedd são demonstradas como muito mais graves que as de Gwydion, por exemplo, apesar das ações femininas terem consequências menores ou, no máximo, tão graves quanto as masculinas - quão mais egoísta é o plano de Blodeuedd para matar Lleu em comparação ao plano de Gwydion para causar uma guerra sangrenta apenas para que seu irmão possa estuprar uma donzela? No entanto, Gwydion é perdoado após um breve período metamórfico, enquanto Blodeuwedd está “condenada” para sempre.

Mesmo com sua excessiva carga negativa - e, na verdade, *por causa* dela - as ações de rebeldia feminina se tornam fundamentais para o processo de autodefinição das personagens. Mircea Eliade comenta em *Imagens e Símbolos* (2002, p. 30) que os mitos e ritos visam revelar uma situação-limite dos homens, em que o herói toma consciência de seu lugar no universo. É bem possível que isso ocorra para as personagens femininas também, mas em segundo plano, pois raramente são protagonistas ou se veem colocadas no centro da narrativa. Tanto as escolhas de Aranrhod quanto as de Blodeuedd as colocam como antagonistas de papéis que foram definidos a elas por homens e esses posicionamentos claramente as prejudicam, porém podem ser a única maneira de manterem ao menos o poder de decidir por si mesmas como querem levar suas vidas. Essa atitude reflete nas dinâmicas de poder mostradas na narrativa e em como essas relações se manterão futuramente.

Talvez - e o mesmo pode ser verdade para Arianrhod - o comportamento de Blodeuwedd reflita uma tentativa feminina de se rebelar contra o domínio masculino. O conto de Math é sobre a família de Dôn, que aparentemente era uma deusa ancestral/materna. Mas o poder real na história jaz com os homens e o mito pode simbolizar, em adição ao seu caráter como uma história de criação, uma batalha por poder entre deuses e deusas. Tanto Arianrhod quanto Blodeuwedd tentaram com grande afincamento eliminar a linhagem masculina da casa de Dôn⁵⁹ (GREEN, 1995, p. 61)

⁵⁹ No original: " Perhaps - and the same may be true to Aranrhod - Blodeuwedd's behaviour reflects a female attempt to rebel against masculine domination. The tale of Math is about the family of Dôn, who was apparently an ancestor/mother-goddess. But the real power in the story rested with men and the myth may, in addition to its character as a creation-story, symbolise a battle for power between the gods and the goddesses. Both Aranrhod and Blodeuwedd tried very hard to end the male line of the house of Dôn." Tradução nossa.

Apesar de Lleu, como indica o parágrafo final do *Quarto Ramo*, ter sobrevivido a essas tentativas, o impacto das ações das personagens femininas certamente se fez sentir. Como mencionado acima, o tom desse encerramento contrasta com o do *Primeiro Ramo*, dando à conclusão de Lleu uma atmosfera bem mais austera. Enquanto Pryderi parece ter sucedido muito bem o pai e ser um governante querido e um bom filho e esposo, Lleu consegue sua vingança sobre Gronw e, sobre o restante de sua vida, é dito de forma concisa que ele tem um reinado próspero sobre suas terras e, posteriormente, sobre as de Math. Pwyll e Pryderi reinavam ao lado de suas companheiras e, no caso do último, junto à mãe, dando certo espaço para as mulheres em sua corte; mesmo Math, ao propor casamento a Goewin, menciona essa divisão de poder. No *Quarto Ramo*, as personagens masculinas conseguem efetivamente tomar o poder para si - mas o desequilíbrio a seu favor cobra um preço pessoal na história de Lleu.

CONSIDERAÇÕES FINAIS: A (RE)VOLTA DA ESPIRAL

A história feminina por lugar e reconhecimento avança lentamente em sua espiral: às vezes, de fato, o início de um novo ciclo está tão próximo do anterior que a espiral parece mais um círculo, e as mulheres veem-se perguntando se algum avanço foi conquistado. Esta é uma história de paciência, frequentemente; e muitas vezes essa paciência foi confundida com complacência. Obviamente não é o caso, pois, olhando para trás, percebe-se que as mulheres chegaram muito longe em suas reivindicações; mas não tão longe, é claro, quanto se poderia ter chegado em todo esse tempo. Com essa certeza, a luta continua.

Em *The Madwoman in the Attic* (2000), Gubar e Gilbert expõem a tese de que, se de acordo com Harold Bloom o escritor masculino sente ansiedade de influência, já a escritora feminina sente ansiedade de autoria. O escritor olha para a literatura e vê diversos exemplos a ultrapassar, enquanto a escritora, até poucos séculos atrás, dificilmente encontrava precursoras. Isso pode ser extrapolado para outras dinâmicas entre masculino e feminino e para o modo como pessoas reais se relacionam com narrativas de ficção. Enquanto, por muito tempo, um homem tinha a outros homens, reais ou ficcionais, para lhe servir de exemplo - e ultimamente por superar-, a mulher olhava para a sociedade e para a ficção e se via apenas como coadjuvante, se tanto.

As expressões femininas na arte e no protesto visam, entre outras coisas, chamar atenção para o fato de que "nós estamos aqui!". Para além disso, conforme as mulheres foram adquirindo acesso à educação e à informação, foi se tornando mais claro que necessitava-se atentar para o fato de que nós *sempre* estivemos aqui. O controle patriarcal sobre narrativas míticas, espirituais, sociais, educativas e ficcionais pode ter tentando amenizar ou mesmo apagar a participação das mulheres em todos esses tipos de história, mas cada vez mais têm-se visto um esforço em recuperá-las e preservá-las.

Apesar de a participação de figuras femininas nos mitos raramente se dar na forma de protagonista, os mitos sobre mulheres serem menos detalhados, cobrirem menos tempo ou grandes eventos que os masculinos e provavelmente terem sido preservados com menos cuidados e mais alterações, seu estudo é de grande interesse. Eles nos ajudam a compreender como diferentes sociedades e épocas representavam suas entidades femininas e também servem como um rico material de base sobre o qual reinventar narrativas a partir de um ponto de vista feminino, ou que ao menos inclui e amplia o

feminino. Mesmo que de forma errática, o que sobreviveu de personagens femininas nos mitos são uma ponte de contato com visões primordiais do arquétipo feminino.

Ver-se representada é uma necessidade cultural; os movimentos feministas mais recentes estão bastante cientes disso. Reconhece-se cada vez mais tanto a importância da opinião e visão femininas no processo de criação de produtos artísticos e culturais quanto a representação de um feminino plural. Esse processo pode ser observado de forma bastante pública nas demandas por representação e visibilidade nos meios mais populares de cultura atualmente: pede-se por livros, séries e filmes com boas protagonistas femininas, relações femininas que não se centrem na disputa romântica por um homem e o fim de clichês percebidos como danosos e preconceituosos. Pode-se pensar que queiram apenas personagens femininas mostradas sob uma luz favorável, mas não é o caso - deseja-se, na verdade, personagens que não existam apenas em relação a um homem e que devem demonstrar uma gama de comportamentos moralmente variados. Essas mídias são acompanhadas de perto por um público feminino cada vez mais crítico e expressivo sobre suas reações a esses conteúdos. Para além disso, é comprovado o impacto que tais produtos têm em promover mudanças na própria cultura, pois carregam em si valores e frequentemente são usados justamente para propagá-los e popularizá-los.

Os contos de origem folclórica celta estudados ao longo deste trabalho trazem personagens femininas que, apesar de estarem na narrativa geralmente em função das personagens masculinas, deixam sua impressão no imaginário através de suas ações marcantes. Ao ler essas histórias, é quase impossível não imaginar se existiu um dia outros mitos, contos e crenças cercando essas personagens, especialmente porque breves menções em outros textos (ou mesmo mais adiante no próprio *Mabinogion*), paralelos com os mitos de outras partes do mundo celta e o material preservado nas *Tríades Galesas* leva a crer que sim. Essa posição de relativo obscurantismo não é particular à Rhiannon, Aranrhod e Blodeuedd: diversas personagens femininas míticas, ou mesmo históricas, ocupam posição semelhante.

Onde está ela, onde está a mulher em todos os espaços que ele inspeciona, em todas as cenas que ele monta no invólucro literário?
 Nós sabemos a resposta e elas são muitas: ela está na sombra. Na sombra que ele lhe lança; a sombra ela é. ⁶⁰ (CIXOUS; CLÉMENT, 1986, p. 67)

⁶⁰ No original: "Where is she, where is woman in all the spaces he surveys, in all the scenes he stages within literary enclosure?"

Essas mulheres nas sombras tem igualmente inspirado e indignado mulheres reais há muito tempo, pois elas falam de um assunto bem conhecido: a necessidade de revolta. É fato que boa parte dos mitos sobre o herói masculino também falam desse sentimento, mas a feminina tem aspectos particulares. A rebeldia feminina é uma lenta realização de limites impostos, e enquanto a masculina se volta para um *outro*, a feminina se vê dolorosamente direcionada àqueles que ela considerava os *seus*, parte do próprio grupo. A revolta feminina, ademais, frequentemente acaba em punição e tragédia, enquanto a masculina tende a se concluir como um triunfo, mesmo que parcial.

Mas o pior de tudo é que entre meus irmãos, no meu próprio campo imaginário, aparecem alguns agressores que são tão estreitos de pensamento, rudes e assustadores quanto os que me confrontam. De alguma forma eu sempre soube, sempre vi essa flagrante brutalidade sexual me cercando. Mas ela nunca se torna intolerável até me machucar ao perpassar meu próprio corpo e me arrastar a um ponto de contradições insolúveis, impossíveis de superar, um ponto do qual eu não fui capaz de escapar desde então: o amigo é também o inimigo. Todas as mulheres viveram isso, estão vivendo isso, como eu continuo a vivê-lo. ⁶¹ (CIXOUS; CLÉMENT, 1986, p. 74-75)

É uma história contada diversas vezes, de inúmeras formas. Felizmente se preservaram histórias de revolta feminina, e não só entre os celtas - as encontramos nos mais variados mitos, pertencentes a todo tipo de cultura. Se a opressão feminina é um elemento praticamente universal, histórias de suas resistências a essa condição são igualmente difundidas. Pode ser que, como no caso do *Mabinogion*, o cerne que move essas personagens e seus simbolismos estejam um tanto ofuscados por uma camada de intenção (ou mesmo distorção) narrativa que buscava melhor se adequar a tempos e paradigmas culturais crescentemente patriarcais, no entanto ainda é possível enxergar a força arquetípica que origina essas personagens.

Nessa força reside o poder que a mitologia ainda é capaz de exercer sobre as pessoas, mesmo sendo de origem tão longínqua no tempo ou espaço. Ao escrever *O Herói*

We know the answers and these are plenty: she is in the shadow. In the shadow he throws on her; the shadow she is." Tradução nossa.

⁶¹ No original: "But the worst of it is that among my brothers, in my own imaginary camp, some aggressors appear who are as narrow-minded, crude and frightening as the ones confronting me. In some way I always knew, always saw this glaring, sexual brutishness surrounding me. But it never becomes intolerable to me until it hurts me as it passes through my own body and drags me into this spot of insoluble contradictions, impossible to overcome, this place I have never been able to get out ever since: the friend is also the enemy. All women have lived that, are living it, as I continue to live it." Tradução nossa.

de Mil Faces (2013), Campbell não apenas realiza um estudo em ampla escala dos mitos, suas semelhanças e seus simbolismos; ele claramente pretendia demonstrar como esses mitos podem ser de grande auxílio para o homem e a mulher modernos. Unindo seu vasto conhecimento folclórico ao fascinante estudo da psicologia, a jornada do herói funcionaria como a narrativa básica que conduz o ser humano através de diversos dilemas universais. Campbell também acreditava que o abandono moderno do mito abriu cada vez mais caminho para a consolidação de um ego infantil e individualista, sendo essa a origem de diversas angústias atuais.

Jung e Neumann partilhavam de opiniões semelhantes. Jung pensava ser perigosa a atitude moderna de descartar a religião como uma mera fantasia de fuga da realidade, pois a religião, além de ter importantes funções coletivas, ajudava a conduzir o indivíduo através de seus momentos de crise e maturação (FRODHAM, 1978, p. 63-70). Sendo sintomático do mundo moderno que a religião decline, o psicanalista defendia que essa função poderia ser substituída pelo árduo processo de individuação:

O processo de individuação é por vezes descrito como uma jornada psicológica, pode ser uma vereda tortuosa e escorregadia, e, em certas ocasiões, parece pura e simplesmente que avança em círculos, mas a experiência mostra que a imagem mais adequada seria a de uma espiral. (FORDHAM, 1978, p. 71)

A jornada deve ser realizada primeiro para dentro de si e depois para fora novamente. É um exercício de introspecção, em que se enfrentam questões pessoais e se retorna ao convívio social como um indivíduo renovado, resolvido consigo mesmo. Para além de distúrbios psicológicos graves como neuroses e traumas, existem problemas aparentemente mais corriqueiros, em que pessoas se sentem insatisfeitas, perdidas ou sem propósito; é nesse momento que a individuação deve ser empreendida. Não é coincidência que a jornada do herói se assemelhe a esse processo: o que Campbell compreendeu e pretendeu demonstrar é que os mitos justamente se ocupam desse assunto e, portanto, precisavam ser retomados:

[...] nem sequer teremos que correr os riscos da aventura sozinhos; pois os heróis de todos os tempos nos precederam; o labirinto é totalmente conhecido. Temos apenas que seguir o fio da trilha do herói. (CAMPBELL, 2013, p. 31)

Além disso, se pudéssemos recuperar algo esquecido, não apenas por nós mesmos, mas por toda a geração ou por toda a civilização a que

pertencemos, poderíamos vir a ser verdadeiramente portadores da boa nova, heróis culturais do nosso tempo - personagens do momento histórico local e mundial. Numa palavra: a primeira tarefa do herói consiste em retirar-se da cena mundana dos efeitos secundários e iniciar uma jornada pelas regiões causais da psique, onde residem efetivamente as dificuldades, para torná-las claras, erradicá-las em favor de si mesmo (isto é, combater os demônios infantis de sua cultura local) e penetrar no domínio da experiência e da assimilação, diretas e sem distorções, daquilo que C. G. Jung denominou 'imagens arquetípicas'. Esse é o processo conhecido na filosofia hindu e budista como *viveka*, 'discriminação' [entre o verdadeiro e o falso]. (CAMPBELL, 2013, p. 27)

Ademais, os mitos não precisam ser tomados como realidade para que tenham significação e função para quem os ouve ou lê. Em *O Sagrado e o Profano* (2013), Mircea Eliade determina que o que diferencia, por exemplo, o homem moderno do homem arcaico não é, exatamente, o fato de o primeiro ter mais conhecimento ou um certo domínio lógico do funcionamento da realidade que o cerca, mas sim que cada um tem uma maneira distinta de *ser* no mundo: enquanto o homem moderno (profano) realiza as coisas pela sua função na sociedade ou por um significado pessoal, o homem arcaico (sagrado) realiza as coisas de maneira ritualística, que atualiza constantemente os mitos primordiais. O homem moderno tem dificuldade de entender esse paradigma:

O homem ocidental moderno experimenta um certo mal estar diante de inúmeras formas de manifestação do sagrado: é difícil para ele aceitar que, para certos seres humanos, o sagrado possa manifestar-se em pedras ou árvores, por exemplo. Mas, como não tardaremos a ver, não se trata de uma veneração da pedra como pedra, de um culto da árvore como árvore. [...] não são adoradas como pedra ou como árvore, mas justamente porque são hierofanias⁶², porque revelam algo que não é nem pedra, nem árvore, mas o sagrado [...]. (ELIADE, 2013, p. 17-18)

É semelhante ao que ocorre com os mitos. Se os tomarmos pelo seu conteúdo narrativo mais básico, as histórias podem parecer superficiais, pouco desenvolvidas, inverossímeis e até mesmo um tanto absurdas. Sua interpretação literal pode, inclusive, ser bastante danosa; no caso do cristianismo, tentou-se diversas vezes transpor seus ensinamentos para uma ordem de pensamento cada vez mais orientada pela consciência pura e pela lógica e nesse processo perde-se muito do significado sagrado de seus mitos, seus rituais se transformando em formalidades, às vezes tão complexas, que acabam por não comunicar qualquer experiência realmente religiosa aos que delas participam.

⁶² O termo "hierofania" foi cunhado pelo próprio Eliade e significa algo que manifesta ou revela o sagrado.

Porém é sempre possível resgatar os significados metafóricos e simbólicos transmitidos pelo mito, como tentou-se fazer nas análises presentes do *Mabinogion*. O enfoque geralmente dado a essas análises mitológicas pretende-se universalista, reportando-se a questões que independem de época, etnia, gênero, classe ou grupo. No entanto, é difícil desviar-se de certas barreiras. Apesar de seu inegável valor, em qualquer análise feita do ponto de vista de um observador externo da cultura originária de um mito, perde-se parte da perspectiva sagrada - isto é, não é possível saber como é de fato partilhar e vivenciar a experiência religiosa que aquele mito proporcionava ao seu grupo, em toda sua força arquetípica e simbólica.

Ademais, é bastante claro - e esse assunto foi longamente discutido no segundo capítulo - que, devido ao dominante viés patriarcal sob o qual grande parte das culturas se encontra há milênios, seria ingenuidade pensar que boa parte dos mitos não tende a se relacionar muito mais com as culturas e as experiências masculinas do que femininas. Seus simbolismos e ritos de passagem influenciam muito mais as narrativas, que bebem frequentemente da fonte do arquétipo masculino, mesmo que com distorções próprias a ele.

Sobre essa dominância do arquétipo masculino comenta Neumann:

A problemática do feminino tem exatamente o mesmo significado para os psicólogos da cultura, que reconhecem que a ameaça à humanidade atual assenta-se, em grande medida, no desenvolvimento patriarcal unilateral da mentalidade masculina, que não é mais compensado pelo mundo 'matriarcal' da psique. É nesse sentido que a apresentação de um mundo psíquico-arquetípico do Grande Feminino, que tentamos com o nosso trabalho, é também uma contribuição para o estabelecimento de uma futura terapia da cultura.

A sociedade ocidental precisa, a qualquer custo, chegar a uma síntese que inclua o mundo feminino, igualmente unilateral quando isolado. Somente assim o ser humano individual poderá desenvolver a totalidade psíquica urgentemente necessária para que o homem ocidental possa estar atento para os perigos que ameaçam por dentro e por fora sua existência. (1999, p. 18)

Neumann já havia compreendido que, apesar do caráter universal dos arquétipos, e portanto dos mitos, as culturas que os propagavam tendiam a se desenvolver dando preferência ao aspecto masculino. Para compreender o arquétipo feminino era necessário um estudo direcionado; existem figuras femininas de grande proeminência nos mitos, outras mais obscurecidas, mas dificilmente seria possível estudá-las olhando apenas para protagonistas.

Esse olhar mais atento sobre o feminino mitológico é bastante esclarecedor. A cultura celta carrega certa fama de ter sido mais generosa com suas mulheres - e em algumas áreas realmente o era, se a compararmos com outras culturas da época. Na realidade, algumas permissões que as mulheres celtas usufruíam, como o divórcio, só voltaram a ser permitidas recentemente em muitas sociedades ocidentais. No entanto, seus mitos nos ensinam uma lição bastante real: ter o poder de fazer certas coisas ou de gozar de autonomia sobre a própria vida não significa igual capacidade de ação quanto os homens. Mesmo *podendo* agir, as mulheres, nos mitos e na vida real, ou não conseguiam exercer influência suficiente para mobilizar as pessoas (eram ignoradas) ou acabavam sendo punidas por certas ousadias. "Exceções" como as histórias de Boudica e Cartimandua saltam aos olhos justamente por fugirem à regra histórica⁶³.

Observar os mitos sob o ponto de vista de suas personagens femininas revela experiências essencialmente diferentes, por mais universal que a jornada do herói se pretenda. A vivência feminina em um mundo marcado pela sua opressão em diversos níveis comunica mensagens diferentes, escolhas diferentes, marcos simbólicos diferentes, que constroem coletivamente uma identidade própria ao seu arquétipo:

O olhar voltado para o passado se inscreve no processo de busca de identidade. Porque a identidade não pode evitar uma referência aos gestos que modulam o cotidiano e que situam o olhar feminino sobre a vida em um ponto de vista específico, balizado por uma acumulação de experiências, por um estar no mundo que lhe é próprio. A identidade feminina é tributária de uma espécie de cultura das mulheres que, como tradição, marca a experiência existencial de todas elas. (OLIVEIRA, 1999, p. 14)

Conforme se busca, a partir do feminismo, construir novas identidades do feminino, reflexões sobre o mito e o arquétipo podem ser de grande valor - especialmente se o objetivo não é negar toda a cultura construída no passado e repudiar todo e qualquer aspecto atribuído ao feminino, o que seria demasiado empobrecedor. Como apontado por Neumann (1999), o caminho não está na negação de qualquer arquétipo, mas sim num equilíbrio saudável entre eles na cultura e na relação de cada indivíduo com sua psique particularmente.

⁶³ São exceções parciais, pois ambas acabam sofrendo por seus comportamentos. Boudica teve seu levante derrotado e Cartimandua teve suas terras tomadas por seu ex-marido durante um período de instabilidade romana.

Sente-se uma lacuna na cultura feminina, inclusive nos mitos. Algumas mulheres vêm tentando suprimir essa falta escrevendo suas hierofanias particulares, suas próprias experiências sagradas ao entrar em contato com o arquétipo. No entanto, não é necessário que esse processo seja estritamente espiritual, pois se os mitos são a expressão arquetípica de um coletivo, os sonhos e a arte são os individuais. Em tempos seculares, a arte é fundamental para atualizar os arquétipos e nos colocar em contato com eles novamente, tendo poder semelhante ao do mito:

Do mesmo modo que a linguagem, a arte se mostra, desde o princípio, estreitamente entrelaçada ao mito. Mito, linguagem e arte formam inicialmente uma unidade concreta ainda indivisa, que só pouco a pouco se desdobra em uma tríade de modos independentes de plasmação espiritual. Em consequência, a mesma animação e hipótese mítica, experimentada pela palavra, é também partilhada pela imagem e por toda forma de representação artística. (CASSIRER, 1972, p. 114-115)

Para o feminino, as relações entre o arquétipo, o mito e arte são pontos de conversão das tentativas de se resgatar as tradições femininas e de construir algo significativo e inspirador para o futuro a partir delas. Gubar e Gilbert, discutindo um romance de Mary Shelley, tocam de forma extremamente sensível nessa questão:

Dado todas essas implicações e insinuações, parece a nós que a mensagem submersa na parábola da caverna de Shelley forma em si mesma uma quarta parábola na série que temos discutido. Essa última parábola é a história da mulher artista que entra na caverna da própria mente e encontra ali as folhas espalhadas não apenas de seu próprio poder, mas também da tradição que originou este poder. O corpo da arte da precursora, e portanto o corpo da sua própria arte, jazem em pedaços à sua volta, desmembrados, des-lembrados, desintegrados. Como pode ela lembrá-los e se tornar uma parte disso, se juntar a ele e reuni-lo, integrá-lo e ao fazê-lo alcançar sua própria integridade, seu próprio senso de identidade? Cercada pelas ruínas de sua própria tradição, os resquícios da arte de sua mãe espiritual, ela se sente [...] como alguém que sofre de amnésia. Ela não apenas falhou em reconhecer - isto é, lembrar - a própria caverna, mas também não sabe mais suas linguagens, suas mensagens, suas formas.⁶⁴ (2000, p. 98)

⁶⁴ No original: "Given all these implications and overtones, it seems to us that the submerged message of Shelley's parable of the cave forms in itself a fourth parable in the series we have been discussing. This last parable is the story of the woman artist who enters the cavern of her own mind and finds there the scattered leaves not only of her own power but of the tradition which might have generated that power. The body of the precursor's art, and thus the body of her own art, lies in pieces around her, dismembered, dis-remembered, disintegrated. How can she remember it and become a member of it, join it and rejoin it, integrate it and in doing so achieve her own integrity, her own selfhood? Surrounded by the ruins of her own tradition, the leavings and unleavings of her spiritual mother's art, she feels [...] like someone suffering from amnesia. Not only did she fail to recognize - that is, to remember - the cavern itself, she no longer knows its languages, its messages, its forms." Tradução nossa.

Na introdução do romance, uma mulher e seu companheiro encontram diversas folhas e cascas com misteriosos escritos em uma caverna, e ao examiná-los, percebem que elas pertencem à mitológica Sibila de Cumas. Ao retomar essas figuras mitológicas, através do estudo ou da arte, as mulheres tentam resgatar e reconstruir uma tradição própria - pois o mito, com sua força arquetípica, é parte inerente da construção da identidade de indivíduos, grupos e da cultura humana em geral, se atualizando constantemente através das diversas leituras que origina e mantendo assim sua relevância na contemporaneidade. As interpretações possíveis a partir de suas narrativas e conjuntos simbólicos se mostra, atualmente, de contribuição imensurável para se entender as relações humanas, suas manifestações na arte, sua presença histórica e suas formas de compreender o mundo. A grande importância do mito está em seu poder de induzir reflexões e conduzir essas espirais, esses movimentos de introspecção e retorno, metamorfoseados, à nossa realidade social - para então podermos transformar a ela.

BIBLIOGRAFIA

THE ANCIENT IRISH EPIC TALE TÁIN BÓ CÚALNGE. Trad. Joseph Dunn. Londres: David Nutt, 2005. Disponível em <<https://www.gutenberg.org/files/16464/16464-h/16464-h.htm>>. Acesso em: 22 out. 2018.

BRIGGS, Katharine. **The Fairies in Tradition and Literature.** Londres: Routledge, 2002.

CAMBRENSIS, Giraldus. **The Topography of Ireland.** Trad. Thomas Forester. Ontario: In parenthesis publications, 2000. Disponível em: <http://www.yorku.ca/inpar/topography_ireland.pdf>. Acesso em: 22 out. 2018.

CAMPBELL, Joseph. **O herói de mil faces.** Trad. Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Pensamento, 2013.

CLEMÉNT, Catherine; KRISTEVA, Julia. **O feminino e o sagrado.** Rio de Janeiro: Rocco, 2001.

_____; CIXOUS, Hélène. **The Newly Born Woman.** London: University of Minnesota Press, 1986.

CHANDLER, Kristie. Patriarchy and Power in Medieval Welsh Literature. **Proceedings of the Harvard Celtic Colloquium**, vol. 22, 2002, pp. 80–95.

CUNLIFFE, Barry. **The Celts: a Very Short Introduction.** Oxford: Oxford University Press, 2003.

ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano.** Trad. Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

_____. **Imagens e símbolos.** Trad. Sonia Cristina Tamer. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

FORDHAM, Frieda. **Introdução à psicologia de Jung.** Trad. Artur Parreira. São Paulo: Verbo, 1978.

GILBERT, Sandra M.; GUBAR, Susan. **The Madwoman in the Attic.** New Haven: Yale University Press, 2000.

GREEN, Miranda. **Dictionary of Celtic Myth and Legend.** London: Thames and Hudson, 1992.

_____. **Celtic Women: Warriors, Virgins and Mothers.** London: British Museum Press, 1995.

JAMES, Simon. **Exploring the world of the Celts.** Londres: Thames & Hudson, 2012.

HEMMING, Jessica. Reflections on Rhiannon and the Horse Episodes in “Pwyll”. **Western Folklore**, n. 57, v. 1, 1998, p.19-40. Disponível em <www.jstor.org/stable/1500247>. Acesso em 27 set. 2018.

HUTTON, Ronald. **Pagan Britain.** New Haven e Londres: Yale University Press, 2013.

MACKILLOP, James. **Myths and legends of the Celts.** Londres: Penguin, 2006.

THE MABINOGION. Ed. e trad. Sioned Davies. Oxford: Oxford University Press, 2007.

- MORRISON, Sophia. **Manx fairy tales**. Londres: David Nutt, 1911.
- NEUMANN, Erich. **A grande mãe**. Trad. Fernando Pedroza de Mattos e Maria Silva Mourão Netto. São Paulo: Cultrix, 1999.
- OLIVEIRA, Rosiska Darcy de. **Elogio da diferença: o feminino emergente**. São Paulo: Brasiliense, 1999.
- ORTNER, Sherry. Is female to male as nature is to culture? **Woman, culture, and society**. Stanford: Stanford University Press, p. 68-87, 1974.
- PAGLIA, Camille. **Personas sexuais**. Trad. Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- PINKOLA-ESTÉS, Clarissa. **Mulheres que correm com os lobos**. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.
- POLLACK, Rachel. **O corpo da deusa no mito, na cultura e nas artes**. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1998.
- RANK, Otto. The myth of the birth of the hero: a psychological interpretation of mythology. **Nervous and Mental Disease Monograph Series**, no. 18. 1914, pp. 3-97.
- ROMERO, Fernando A. La cacería del reyezuelo: análisis de una cacería ancestral en los países célticos. **Anuario Brigantino**, no. 24, 2001, p. 83-102.
- SHEEHAN, Sarah. Matrilinial Subjects: Ambiguity, Bodies, and Metamorphosis in the Fourth Branch of the Mabinogi. **Signs**, vol. 34, no. 2, 2009, pp. 319–342.
- SHOWALTER, E. **A Literature of Their Own: British Women Novelists from Brontë to Lessing**. Expanded Edition. Princeton: Princeton University Press, 1999.
- SESSLE, Erica J. Exploring the Limitations of the Sovereignty Goddess through the Role of Rhiannon. **Proceedings of the Harvard Celtic Colloquium**, vol. 14, 1994, pp. 9–13.
- SQUIRE, Charles. **Celtic Myth and Legend**. Nova Iorque: Dover, 2003.
- WELSH, Andrew. Doubling and Incest in the Mabinogi. **Speculum**, vol. 65, no. 2, 1990, pp. 344–362.
- WOOLF, Virginia. **Um teto todo seu**. Trad. Vera Ribeiro. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- KAY, Morgan. Gendered Postcolonial Discourse in the Mabinogi. **Proceedings of the Harvard Celtic Colloquium**, vol. 24, 2004, pp. 216-228.
- WOOD, Juliette. The Calumniated Wife in Medieval Welsh Literature. **The Mabinogi: A Book of Essays**, edited by Charles William Sullivan, Garland Publishing, 1996, pp. 61-137.