



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO
PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

FRANCIELY GONÇALVES CARDOSO

CULTURA DE MASSA E RECEPÇÃO: OS MOVIMENTOS INTERPRETATIVOS DE *O MUNDO DE GELO E FOGO* DE GEORGE R.R. MARTIN

FLORIANÓPOLIS - SC

2020

FRANCIELY GONÇALVES CARDOSO

**CULTURA DE MASSA E RECEPÇÃO: OS MOVIMENTOS INTERPRETATIVOS DE O
MUNDO DE GELO E FOGO DE GEORGE R.R. MARTIN**

Tese submetida ao Programa de Pós-Graduação em
Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina para
a obtenção do título de doutora em Literatura.

Orientador: Prof. Dr. Claudio Celso Alano da Cruz.

Florianópolis - SC

2020

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Cardoso, Franciely Gonçalves
Cultura de massa e recepção : os movimentos
interpretativos de o mundo de gelo e fogo de George R. R.
Martin / Franciely Gonçalves Cardoso ; orientador, Cláudio
Celso Alano da Cruz, 2020.
248 p.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa
Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Programa de Pós
Graduação em Literatura, Florianópolis, 2020.

Inclui referências.

1. Literatura. 2. Cultura de massa. 3. Recepção. 4.
Fantasia. 5. As Crônicas de Gelo e Fogo. I. Cruz, Cláudio
Celso Alano da. II. Universidade Federal de Santa
Catarina. Programa de Pós-Graduação em Literatura. III.
Título.

Franciely Gonçalves Cardoso

Cultura de Massa e Recepção: os movimentos interpretativos de *O Mundo de Gelo e Fogo*
de George R. R. Martin

O presente trabalho em nível de doutorado foi avaliado e aprovado por banca examinadora
composta pelos seguintes membros:

Prof.(a) Dr (a) Elaine Barros Indrusiak
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Prof.(a) Dr(a) Vanessa Pedro
Universidade do Sul de Santa Catarina

Prof. Dr Márcio Markendorf
Universidade Federal de Santa Catarina

Certificamos que esta é a **versão original e final** do trabalho de conclusão que foi julgado
adequado para obtenção do título de doutora em Literatura.

Prof. Dr. Márcio Markendorf
Coordenador do Programa

Prof. Dr. Cláudio Celso Alano da Cruz
Orientador

Florianópolis, 16 de março de 2020.

Aos Sonhadores...

AGRADECIMENTOS

A todos os professores que me influenciaram na minha jornada acadêmica. Especialmente, aos professores Tânia Ramos e Marcio Markendorf, que me auxiliaram durante a qualificação desta pesquisa com sugestões de leituras que enriqueceram o texto. Também agradeço às professoras Elaine Barros Indrusiak e Vanessa Pedro que, gentilmente, aceitaram o convite para compor a banca de defesa. E acima de todos, meu sincero agradecimento ao professor Claudio Celso Alano da Cruz, meu orientador, que me ajudou na germinação das ideias e durante todo o processo de desenvolvimento desta tese.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pela bolsa de estudos que recebi durante quatro anos. Sem esse incentivo, a realização do doutorado não seria possível, portanto, o meu agradecimento franco.

Também à minha família e amigos, influências no meu viver, que fizeram com que eu trilhasse o caminho para alcançar o doutorado.

“Antes de tudo, porém, a ficção é o único lugar - em termos epistemológicos - em que seres humanos se tornam transparentes à nossa visão, por se tratar de seres puramente intencionais sem referência a seres autônomos... E isso a tal ponto que os grandes autores, levando a ficção ficticiamente às suas últimas consequências, refazem o mistério do ser humano, através da representação de aspectos que produzem certa opalização e iridescência, e reconstituem em certa medida, a opacidade da pessoa real.”

(CANDIDO, 2007 p. 35)

RESUMO

A temática desta tese se desdobra no estudo do fenômeno de recepção e criação da saga literária de fantasia *As Crônicas de Gelo e Fogo* (*A Song of Ice and Fire*), do escritor norte-americano George R. R. Martin. Também, alguns apontamentos e considerações sobre a sua respectiva adaptação para a série televisiva: *Game of Thrones*, criada por David Benioff e D. B. Weiss, para a HBO. Nesta pesquisa, o foco se efetiva principalmente na relação dinâmica entre autor, obra e fruidor. Tradicionalmente, as narrativas são contadas por meio de diversas formas artísticas como, por exemplo, a literatura, a música, o teatro e o cinema. Muitas dessas narrativas, ao serem adaptadas, transitam entre um meio de comunicação para outro, intensificando a experiência de fruição. Assim sendo, faz-se uso do método comparativo para estabelecer relações entre os dois procedimentos artísticos, de forma que a literatura e a arte audiovisual televisiva são evidenciadas por meio da documentação indireta, envolvendo estudos bibliográficos. O aporte teórico parte precipuamente das reflexões do escritor e semiólogo italiano Umberto Eco, que realizou importantes estudos e reflexões sobre a comunicação em massa e interpretação da obra artística. Além disso, outros pontos de discussão contam com as preciosas contribuições de diversos estudiosos, apresentados ao longo do texto. Atualmente, entre outras produções artísticas, *As Crônicas de Gelo e Fogo*, bem como sua adaptação audiovisual, *Game of Thrones*, têm tido uma forte presença cultural. Por essa razão, o estudo desses objetos culturais e suas implicações se faz pertinente, pois se sintoniza com a atualidade da produção literária e cultural, em torno da Cultura de Massa, em especial, de parte da literatura mais lida em nível mundial hoje, assim como sua intersecção com as mídias em geral. Portanto, esta pesquisa trata de melhor compreender a “literatura de massa”, enquanto fenômeno social, que, à revelia de repetidos prognósticos sobre o fim da literatura, faz-nos retornar à verificação do sentido da literatura atual, essencialmente, sob o aspecto crítico da recepção literária. Como resultado, espera-se contribuir para a fortuna crítica que visa compreender melhor o sucesso da literatura lida e consumida na atualidade.

Palavras-Chave: *As Crônicas de Gelo e Fogo*. Cultura de Massa. Recepção.

ABSTRACT

The theme of this thesis unfolds in the study of the phenomenon of reception and creation of the literary fantasy saga “A Song of Ice and Fire” by the American writer George R. R. Martin. Also, some notes and considerations about its respective adaptation for the television series: “Game of Thrones”, created by David Benioff and D. B. Weiss, for HBO. In this research, the focus is mainly on the dynamic relationship among the author, the work and the reader (audience). Traditionally, narratives are told through various artistic forms, such as the literature, the music, the plays and the cinema. Many of these narratives, when adapted, move from one media to another, intensifying the enjoyment experience. Thus, the comparative method is used to establish relationships between the two artistic procedures, in a way that literature and television audiovisual art are evidenced through indirect documentation, involving bibliographic studies. The theoretical contribution comes mainly from the reflections of the Italian writer and semiologist Umberto Eco who has made important studies and reflections on the mass communication and interpretation of the artistic work. In addition, other points of discussion rely on the precious contributions of several scholars, presented throughout the text. Currently, among other artistic productions, “A Song of Ice and Fire”, as well as its audiovisual adaptation, “Game of Thrones”, have had a strong cultural presence. For this reason, the study of these cultural objects and their implications is pertinent, since it is in tune with the actuality of literary and cultural production, around mass culture, in particular, part of the most widely read literature in the world today, as well as its intersection with the media in general. Therefore, this research aims to better understand the “mass literature”, as a social phenomenon, which, despite repeated predictions about the end of the literature, makes us return to the verification of the meaning of the current literature, essentially under the critical aspect of literary reception. As a result, it is expected to contribute to the critical fortune that aims to better understand the success of the literature read and consumed today.

Keywords: *A Song of Ice and Fire*. Mass Media. Reception.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 Partida de Winterfell, por Tomasz Jedruszek	18
Figura 2 Os cinco livros da saga As Crônicas de Gelo e Fogo em português.....	22
Figura 3 A Guerra das Rosas.....	74
Figura 4 George R. R. Martin and the Creative Process. Arte: Chad Lewis.....	75
Figura 5 O Trono de Ferro.....	85
Figura 6 A Fortaleza Vermelha na capital de Westeros, Porto Real	86
Figura 7 Mapa dos Sete Reinos em Westeros	88
Figura 8 Casa Stark	89
Figura 9 Casa Baratheon.....	90
Figura 10 Casa Targaryen.....	91
Figura 11 Casa Lannister.....	92
Figura 12 Casa Greyjoy	92
Figura 13 Casa Tyrell	93
Figura 14 Casa Tully	93
Figura 15 Casa Arryn	93
Figura 16 Casa Martell	94
Figura 17 Robert Baratheon e Rhaegar Targaryen no Trident	96
Figura 18 O outro lado da Muralha	101
Figura 19 Ned Stark embaixo da Árvore-Coração	111
Figura 20 Catelyn Stark.....	112
Figura 21 Fantasma e Jon Snow	114
Figura 22 Arya e sua "Agulha" por Wisnu Tan.....	115
Figura 23 Sansa e Cersei Lannister	117
Figura 24 Robb e Bran Stark com seus filhotes de lobo.	119
Figura 25 Bran Stark sendo auxiliado pelo gentil gigante Hodor	121
Figura 26 Jaime Lannister mata o Rei Louco.....	123
Figura 27 Cersei Lannister	124
Figura 28 Tyrion Lannister: Um Lannister sempre paga suas dívidas	126
Figura 29 Dany e seus Dragões	129
Figura 30 Yara (Asha) e Theon Greyjoy	132
Figura 31 Davos Seawoth em GoT	133
Figura 32 Samwell Tarly	134
Figura 33 Brienne de Tarth em Game of Thrones.....	135
Figura 34 Jon Snow e Ygritte.....	156
Figura 35 Dany e Jon, o Dragão e o Lobo GoT S8	163
Figura 36 Ned Stark no Trono de Ferro (campanha da HBO para a primeira temporada)	168
Figura 37 A execução da sentença de Ned na série da HBO	171
Figura 38 Daenerys cuida do ferimento de Khal Drogo.....	176
Figura 39 All Men Must Die por Legendary Phoenix.....	177
Figura 40 Represeiro em Game of Thrones.....	178
Figura 41 Estátuas dos Sete, no Septo de Baelor em Game of Thrones	180
Figura 42 Beric Dondarrion, Melisandre e Thoros of Myr	182
Figura 43 Arya na Casa do Preto e do Branco em Bravos, Essos	183

Figura 44 Entrada de Vaes Dothrak, Essos	185
Figura 45 Dany montando seu dragão Drogon.....	188
Figura 46 Lobos da Casa Stark.....	190
Figura 47 Senhora Coração de Pedra	198
Figura 48 Dany e seu dragão bebê recém-nascido	200
Figura 49 Daenerys, a não queimada com seus três dragões bebês recém-nascidos.....	201
Figura 50 Visão de Dany na Casa dos Imortais.....	203
Figura 51 O destino de Daenerys na season finale de GoT decepcionou muitos fãs	205
Figura 52 Capa da edição brasileira de Fogo & Sangue (editora Suma, 2018).....	208
Figura 53 Meme de Game of Thrones.....	209
Figura 54 Comentários de fãs sobre a série e os livros no Facebook.....	213
Figura 55 Comentários sobre a Season Finale de GoT	214
Figura 56 Rainha Cersei Lannister e Rainha Daenerys Targaryen: união ou desavença?	217
Figura 57 Queimada na Amazônia	220
Figura 58 Os Caminhantes Brancos / os Outros.....	225
Figura 59 O Fim da Jornada	229
Figura 60 Algumas das personagens de GoT	230

SUMÁRIO

PRÓLOGO	1
1. O INÍCIO DA JORNADA	21
1.1. UM FENÔMENO DE SUCESSO MUNDIAL.....	21
1.2 A PROBLEMÁTICA DESTE ESTUDO.....	27
1.2.1 Hipóteses de Estudo	29
1.3 SOBRE A LITERATURA DE MASSA E OS ESTUDOS CULTURAIS	31
1.4 CULTURA DE MASSA E OS <i>BEST SELLERS</i>	36
2. ROTEIRO DE PASSEIO PELO MUNDO DE GELO E FOGO	49
2.1 A TEORIA LITERÁRIA E O PROCESSO DE INTERPRETAÇÃO.....	49
2.2 OS MOVIMENTOS INTERPRETATIVOS E A OBRA ABERTA	53
2.3 O ACORDO FICCIONAL: BOSQUE OU JARDIM?	57
2.4 INTENTIO OPERIS, INTENTIO AUCTORIS E INTENTIO LECTORIS	60
2.5 DEFININDO O GÊNERO FANTASIA	63
2.6 A RELAÇÃO ENTRE ESTRUTURA E GÊNERO	66
2.7 O PROCESSO DE CRIAÇÃO DE <i>AS CRÔNICAS DE GELO E FOGO</i>	72
2.7.1 O que Há em Um Nome? A Origem de <i>As Crônicas de Gelo e Fogo</i>	77
2.8 O MUNDO SECUNDÁRIO DA FANTASIA: RECUPERAÇÃO, ESCAPE E CONSOLO	79
3. AS IDEIAS GOVERNANTES EM <i>AS CRÔNICAS DE GELO E FOGO</i>	84
3.1 WESTEROS E OS SETE REINOS	84
3.1.1 As Grandes Casas em Westeros	89
3.2 A RUÍNA DA CASA TARGARYEN E A REBELIÃO DE ROBERT	95
3.3 A GUERRA DOS TRONOS.....	97
3.4 “O INVERNO ESTÁ CHEGANDO”	99
3.5 SIGNIFICADO DA NARRATIVA OU VALOR E CAUSA.....	102
4. A SAGA DAS PERSONAGENS MARTINIANAS	105
4.1 CASA STARK	109
4.2 CASA LANNISTER	121
4.3 CASA TARGARYEN.....	127
4.4 CASA GREYJOY	130
4.5 O CAVALEIRO DA CEBOLA, O AMIGO FIEL E A DONZELA GUERREIRA	132
4.6 A DINÂMICA DAS PERSONAGENS COM PONTO DE VISTA (PDV)	138
4.7 TIPOS DE PERSONAGENS PDV	140
5. PERSONAGEM E TRAMA (OU ESTRUTURA)	142
5.1 REVELAÇÃO DA PERSONAGEM.....	144
5.2 A SAGA DO HERÓI OU HEROÍNA	150

5.2.1 O Arco Daquele que Nada Sabe.....	150
5.2.2 O Arco da Mãe dos Dragões	158
6. OBRA E EXPECTATIVA.....	165
6.1 <i>VALAR MORGHULIS “ALL MEN MUST DIE”</i>	165
6.2 AS RELIGIÕES E O SOBRENATURAL EM <i>AS CRÔNICAS DE GELO E FOGO</i>	178
6.2.1 A Longa Noite.....	185
6.3 DRAGÕES E LOBOS GIGANTES.....	186
6.4 ALGUMAS CONSIDERAÇÕES A ADAPTAÇÃO AUDIOVISUAL	193
6.5 NAS PÁGINAS, NAS TELAS E ALÉM	204
EPÍLOGO OU O FIM DA JORNADA.....	211
REFERÊNCIAS	232

PRÓLOGO

“Inumeráveis são as narrativas do mundo. É de início uma variedade prodigiosa de gêneros, eles próprios distribuídos entre substâncias diferentes, como se toda matéria fosse boa para o homem confiar-lhe a sua narrativa: a narrativa pode ter como suporte a linguagem articulada, oral ou escrita, a imagem, fixa ou móvel, o gesto e a mistura ordenada de todas essas substâncias; está presente no mito, na lenda, na fábula, no conto, na novela, na epopeia, na história, na tragédia, no drama, na comédia, na pantomina, no quadro pintado (pense-se na Santa Úrsula de Carpaccio), nos vitrais, no cinema, nas histórias em quadrinhos, nas notícias de jornal, na conversa. Além disso, sob essas formas quase infinitas, a narrativa está presente em todos os tempos, em todos os lugares, em todas as sociedades; a narrativa começa a própria história da humanidade; não há, nunca houve em lugar nenhum povo algum sem narrativa; todas as classes, todos os grupos humanos têm as suas narrativas, e muitas vezes essas narrativas são apreciadas em comum por homens de culturas diferentes, até mesmo opostas: a narrativa zomba da boa e da má literatura: internacional, trans-histórica, transcultural, a narrativa está sempre presente, como a vida.”

(BARTHES, 2001 p. 103-104).

A maior parte das pessoas já se interessou ou está interessada por alguma narrativa, seja de aventura, fantasia, drama, suspense, amor, guerra, ficção científica, terror, comédia, investigação policial, entre outras. Algumas delas até nos prendem a atenção durante dias, meses e mesmo anos, pois o enredo se desenvolve de uma forma que nos torna ansiosos para saber o que vai acontecer. As narrativas têm se apresentado em diferentes formatos: desde a narrativa oral e pictórica, surgida ainda nas culturas ditas primitivas, passando pela forma escrita, que possibilitou o registro narrativo, até as formas audiovisuais que se têm hoje. Isso tudo transformou a relação entre o leitor, a obra¹ e o escritor.

Algumas narrativas, às vezes, se destacam muito entre os leitores e/ou público em geral. Esse fenômeno se mede, por exemplo, pelos chamados livros *best sellers* que, além do enorme volume de vendas, quando adaptados, fazem sucesso de bilheteria no cinema e no teatro. Isso ocorre também com os *games* eletrônicos, que possuem maior volume de *downloads*, assim como com programas televisivos, cujos índices de audiência são altos.

Considerando estes dados, esta pesquisa objetiva entender as razões pelas quais as narrativas ficcionais da saga literária *As Crônicas de Gelo e Fogo*, de George R. R. Martin, e sua respectiva adaptação televisiva, *Game of Thrones (GoT)*, série da HBO, que se caracterizam como objetos de estudo² desta pesquisa, fazem tanto sucesso em diversos países, incluindo o Brasil. Isso levando em conta o fato de que, embora a saga se apresente, primeiramente, por meio de livros mais espessos, contendo histórias mais longas – um formato que teria aparentemente perdido espaço para outras formas de mídia mais atuais – ainda se observa que a leitura de alguns títulos, como é o caso de nosso objeto de estudo, apresenta-se, com frequência, entre os leitores da era da globalização.

O escritor e roteirista de ficção científica, terror e fantasia George Raymond Richard Martin (Bayone, Nova Jersey, E.U.A. 20 de setembro de 1948)³, mais conhecido como George R. R. Martin ou ainda G.R.R.M., criou enredos unindo diversos elementos na forma narrativa, mesclando fantasia épica, aventura, política, conflito psicológico, drama, etc. O termo “fantasia” utilizado aqui se refere, de uma forma geral, ao gênero da ficção que trata de fenômenos ou seres mágicos e sobrenaturais em seu enredo⁴. O romance de fantasia martiniano

¹ Entendendo-se por “obra” um objeto dotado de propriedades estruturais definidas, que permitam e coordenem o revezamento das interpretações, o deslocar das perspectivas. (ECO, 2013, p. 23).

² De uma forma geral, o objeto de estudo desta pesquisa se refere principalmente às narrativas que compõem o vasto universo da saga literária *As Crônicas de Gelo e Fogo*, e de alguns apontamentos e aproximações da série televisiva da HBO “*Game of Thrones*”. Ao longo do texto, ambas narrativas são referidas como *O Mundo de Gelo e Fogo*. Questões relativas a cada suporte midiático são especificadas ao longo do texto.

³ Disponível em: <http://www.georgerrmartin.com/about-george/life-and-times/> Acesso em: 9 de nov. 2014.

⁴ Mais detalhes sobre o gênero fantasia são apresentados nos subcapítulos do capítulo 2 desta tese.

é comparado, por leitores convencionais e também críticos literários, com a saga de J. R. R. Tolkien, *O Senhor dos Anéis*, e também à série infanto-juvenil de J. K. Rowling, *Harry Potter*, ambas estórias de fantasia, que conquistaram grande fama internacional.

Embora o primeiro livro da série não tenha feito sucesso logo que foi lançado, como esperavam os editores de Martin, assim como ele próprio, o romance foi aos poucos ganhando popularidade por meio de recomendações dos próprios livreiros e leitores que indicavam uns para os outros. O sucesso começou a se estabelecer a partir do segundo e o terceiro tomos que entraram na lista dos livros mais vendidos do jornal norte-americano *The New York Times* em 1999⁵ e 2000⁶. E em 2005, conforme diferentes perfis de leitores começavam a se interessar por Fantasia, o quarto tomo, tornou-se o primeiro a alcançar a lista dos mais vendidos dos jornais *The New York Times*⁷ e *The Wall Street Journal*.

O sucesso de *As Crônicas de Gelo e Fogo* cresceu exponencialmente a partir da adaptação para a série televisiva *Game of Thrones*. A mesma está em segundo lugar das séries que mais foram premiadas pelo EMMY em todos os tempos da televisão. Entre 2011 e 2019, a série alcançou o segundo lugar de maior indicações, com 160 nomeações e 47 EMMYS em suas 8 temporadas, atrás apenas do *Saturday Night Live*, cujos produtores receberam 270 menções e levaram a premiação 54 vezes⁸. Além do EMMY, GoT também recebeu premiação do *Primetime Emmy Award*⁹, de melhor série dramática, e o *Globo de Ouro*¹⁰, de melhor série de drama.

Apesar do sucesso das narrativas martinianas na atualidade, ainda não se sabe ou é possível dizer se, daqui a alguns anos, essas estórias ainda serão lidas com a mesma apreciação pelo público. Todavia, venha ou não a ser considerado um grande escritor, no sentido mais rigoroso da palavra, sem dúvida, George R. R. Martin é um grande contador de estórias.

⁵ Disponível em: <http://www.nytimes.com/1999/02/21/books/best-sellers-february-21-1999.html>. Acesso em mar. 2020.

⁶ Disponível em: <http://www.nytimes.com/2000/11/19/books/best-sellers-november-19-2000.html>. Acesso em mar. 2020.

⁷ Disponível em: <https://www.nytimes.com/2005/12/12/books/a-fantasy-realm-too-vile-for-hobbits.html> Acesso em: mar. 2020.

⁸ Disponível em: <http://www.adorocinema.com/noticias/series/noticia-150869/> Acesso em: nov. 2019.

⁹ *O Emmy do Primetime de Melhor Série de Drama* (no original em inglês *Primetime Emmy Award for Outstanding Drama Series*) é um dos prêmios entregues pela Academia de Artes & Ciências Televisivas, pelas excelências televisivas, como parte dos Prêmios Emmy do Primetime. Disponível em: http://pt.wikipedia.org/wiki/Emmy_do_Primetime_de_melhor_s%C3%A9rie_de_drama Acesso em: nov. 2014.

¹⁰ Essa é uma lista das séries de televisão premiadas com o *Globo de Ouro para Melhor Série (drama)* (no original, em inglês, *Golden Globe Award for Best Television Series – Drama*). Disponível em: http://pt.wikipedia.org/wiki/Globo_de_Ouro_de_melhor_s%C3%A9rie_dram%C3%A1tica Acesso em: nov. 2014.

De qualquer forma, para que uma estória desperte o interesse de tantas pessoas, é necessário que ela contenha em seu corpo narrativo elementos que representem valores humanos em comum. Ainda que a questão sobre o valor de um objeto cultural seja, com frequência, evitada nas pesquisas e discussões universitárias - por se tratar de uma questão relativa e complexa -, para se entender o fenômeno da recepção no interior da chamada Cultura de Massa, as questões relativas ao valor literário ou artístico devem ser levadas em conta.

Jonathan Culler, em *Teoria literária: uma introdução* (1999), afirma que a importância de uma obra literária, o seu valor, consiste em algo complicado de se definir, do mesmo modo que a própria concepção de literatura. Adicionalmente, deve-se ter em mente que não só a literatura, mas também outras formas de expressão artística, como o cinema, o teatro, a música, e mais recentemente os jogos eletrônicos, podem representar a experiência humana. Fruto de uma conferência, realizada em 2006, no Collège de France, Antoine Compagnon, em seu texto *Literatura para quê?* afirmou que a literatura

[...] não é a única a reclamar para si a faculdade de dar forma à experiência humana. O cinema e diferentes mídias, ultimamente consideradas menos dignas, têm a capacidade comparável de fazer viver. E a idéia de redenção pela cultura carrega um ranço de romantismo. Em suma, a literatura não é mais o modo de aquisição privilegiado de uma consciência histórica, estética e moral, e a reflexão sobre o mundo e o homem pela literatura não é mais a corriqueira. (COMPAGNON, 2012, p. 57).

Dessa forma, embora o romance tenha se constituído como o gênero narrativo mais representativo do mundo moderno, também o cinema, séries televisivas, telenovelas, história em quadrinhos, peças teatrais, canções, entre outras formas de expressão artística, são narrativas que trazem reflexões sobre o mundo e sobre o homem.

Quando alguém procura saber, de antemão, a respeito de um determinado romance, filme, poema, etc., o objetivo consiste em conhecer as opiniões das pessoas, mesmo sabendo que essas variam de acordo com a subjetividade de cada um. Afinal, a maioria das pessoas gosta de uma boa narrativa e, consensualmente, boas narrativas são apreciadas por um grande número de pessoas, desde as crianças pequenas, que escutam de seus pais os populares contos de fada¹¹, até as pessoas eruditas, que gostam de tramas mais complexas e personagens mais densas. Como ressalta Barthes em *Introdução à análise estrutural da narrativa*, ensaio publicado ainda em 1981, (no trecho que aparece como epígrafe desta introdução), não importa a idade, o sexo,

¹¹ Tais como “A Bela e a Fera”, “Cinderela”, “Chapeuzinho Vermelho”, “Branca de Neve e os sete anões”, “Os três porquinhos”, “Rapunzel”, “A Bela Adormecida”, “O Patinho Feio”, “O Gato de Botas”, “A Pequena Sereia”, entre tantos outros.

o *status* social, a localização geográfica e a ocupação que alguém possa ter: as narrativas ficcionais têm encantado a todos, desde o início da civilização e há sempre entre elas algumas favoritas.

Segundo o professor Robert Mckee¹² em sua obra *Story: substância, estrutura, estilo e os princípios da escrita de roteiro* (2006), quando o homem não consegue encontrar as respostas para as suas indagações em áreas do conhecimento como a filosofia, a ciência e a religião; a arte da estória que acaba por suprir essa necessidade humana. Esse movimento indica, portanto, a importância da estória, ou seja, da narrativa na sociedade.

Tradicionalmente a humanidade procurou resposta em Aristóteles nas quatro sabedorias – filosofia, ciência, religião, arte – tentando compreender cada uma delas para juntá-las em um significado digno de ser vivido. Mas, hoje em dia, quem lê Hegel ou Kant sem ter uma prova a passar? A ciência, um dia a grande esclarecedora, hoje deturpa a vida com complexidade e perplexidade. Quem pode ouvir sem ceticismo economistas, sociólogos e políticos? A religião, para muitos, virou um ritual vazio que mascara a hipocrisia. Quando nossa fé nas ideologias, tradicionais diminui, nos viramos à fonte na qual ainda acreditamos: a arte da estória. (MCKEE, 2006, p. 24-25).

A arte da estória ou a narrativa é, reconhecidamente, uma forma pela qual diferentes povos tornam compreensíveis a experiência humana e tudo que se relaciona à mesma. Os mitos, por exemplo, de uma forma mais simplificada, consistem em narrativas sagradas, que relatam o início dos tempos, objetivando explicar a origem dos seres e do mundo. “Em todo o mundo habitado, em todas as épocas e sob todas as circunstâncias, os mitos humanos têm florescido; da mesma forma, esses mitos têm sido a viva inspiração de todos os demais produtos possíveis das atividades do corpo e da mente humanos” (CAMPBELL,1995, p.15). Esses mitos se apresentam em várias formas de narrativa, como a Bíblia, por exemplo, o livro mais lido no mundo, que é, por essência, um livro mitológico. Diferentes e inúmeras narrativas são, ao longo do tempo, contadas e recontadas várias e várias vezes e, claro, sofrem modificações, que originam outras narrativas, mas, ao mesmo tempo, resistem em seu cerne, principalmente, por meio do registro da escrita. Segundo Umberto Eco, em sua obra *Seis passeios pelos bosques da ficção*,

¹² Robert Mckee, um estudioso da *Fulbright*, é a autoridade de “estória” mais procurada do mundo. Professor de escrita criativa, nasceu em 1941, na cidade norte-americana de Detroit, no estado de Michigan. Mckee sublinha a importância da forma e da escrita como elemento basilar da obra cinematográfica. Em 2000, foi consultor de filmes e televisão, como a Paramount, a Disney, etc, e o departamento de notícias.

[...] ler ficção significa jogar um jogo através do qual damos sentido à infinidade de coisas que aconteceram, estão acontecendo ou vão acontecer no mundo real. Ao lermos uma narrativa, fugimos da ansiedade que nos assalta quando tentamos dizer algo de verdadeiro a respeito do mundo. Essa é a função consoladora da narrativa – a razão pela qual as pessoas contam histórias e têm contado histórias desde o início dos tempos. E sempre foi a função suprema do mito: encontrar uma forma no tumulto da experiência humana. (ECO, 2017, p. 93).

Seguindo o pensamento de Eco, pode-se afirmar que narrar a experiência humana, de alguma forma, consiste em um processo de produção artística e intelectual, o qual pode ajudar na compreensão dos acontecimentos do passado, do presente e do futuro. A narrativa pode proporcionar o entendimento de si mesmo, dos outros e do mundo à volta, visto que se encarrega de representar a experiência humana. E, com frequência, essas narrativas são migrantes ou transmidiáticas, já que circulam de um suporte midiático para outro, e podem, assim, aumentar a experiência de fruição.

Na prática, esse processo faz com que o fruidor¹³ possa ter várias opções de fruição das histórias narradas e, conseqüentemente, sua experiência estética pode se tornar mais intensa, além de propiciar que essas narrativas sejam mais populares. Atualmente, não se deve mais pensar na literatura como forma privilegiada de veiculação das narrativas, todavia, a mesma ainda se configura como base para outras mídias. De acordo com Vera Lúcia Follain de Figueiredo, em sua obra *Narrativas migrantes* (2010):

Merece atenção especial o fenômeno de deslizamento das narrativas de um meio para o outro, de um suporte para o outro – o processo contínuo de reciclagem das intrigas ficcionais, recriadas para circular por diferentes plataformas. Busca-se pensar as alterações na hierarquia cultural provocada pela intensificação desse movimento de intercâmbio, tanto no que diz respeito à literatura, cujo prestígio esteve sempre estreitamente relacionado à aura do suporte do livro, quanto no que se refere ao cinema, em decorrência da expansão de narrativas audiovisuais transmidiáticas, cujo conteúdo se desdobra em filmes veiculados nas salas de cinema, em videogames, histórias em quadrinhos, seriados televisivos. (FIGUEIREDO, 2010, p.11-12).

Levando essas alterações de hierarquia em conta, percebe-se a importância dos outros suportes midiáticos, além do livro, na circulação das narrativas de forma geral. Em alguns casos, o público, que antes, por iniciativa própria, dificilmente leria a obra literária que deu origem à

¹³ Conceito elaborado por Umberto Eco, em *Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas* (2003). A ideia se funda no princípio de que o fruidor, ou seja, o leitor ou público, tem um papel ativo na interpretação de uma obra artística aberta, a qual oferece uma infinidade de possibilidades, que se apresentam como um roteiro de realização, proposto pelo autor, até que ocorra a cooperação do fruidor.

série televisiva, ao filme, ao jogo eletrônico, à HQ, entre outras mídias, sente-se motivado a fazê-lo. A busca por mais detalhes sobre a narrativa em questão leva esse público a transitar entre os vários suportes midiáticos, ao mesmo tempo em que alimenta o seu lado lúdico e expande a sua experiência de fruição.

Porém, é por meio da *literatura* que as narrativas têm ainda mais espaço e perenidade. Mesmo que, nos dias de hoje, tenha cada vez mais uma frágil presença, tanto no ambiente escolar quanto na mídia, a literatura demonstra uma força consideravelmente grande na prática, basta observar a vitrine de uma livraria para saber quais são os títulos mais visados, e apesar da aparente falta de interesse pela leitura, que se configura nos ambientes escolares, a literatura resiste. Leyla Perrone-Moisés, no livro *Mutações da literatura no século XXI* (2016), afirma:

Enquanto a situação do ensino da literatura continuou se degradando, a prática da literatura não só tem resistido ao contexto cultural adverso mas tem dado provas de grande vitalidade, em termos de quantidade, de variedade e de qualidade. (PERRONE-MOISÉS, 2015, p. 7).

A questão do valor literário está ligada ao que vem a ser a literatura nos dias de hoje. “Mesmo sendo muito prestigiada desde o século XIX, a literatura nunca pôde ser definida com a precisão de um conceito, sendo mais uma noção consensual”. (PERRONE-MOISÉS, 2015, p. 17). Assim, cada época redefine o que é literário, mantendo traços da época anterior, adicionando novos, registrando e anunciando mudanças históricas e sociais, ou “mutações”, como diz a autora.

Nas últimas décadas, muito se falou e discutiu sobre a perda de espaço que a literatura tem sofrido em uma sociedade que avança cada vez mais rapidamente em termos de tecnologia e técnica. Uma das razões para essa decadência, suposta ou real, pode ser o fato de que os leitores, jovens, em sua grande maioria, estão imersos em uma cultura multimidiática, na qual a informação instantânea, as imagens e os sons se mostram, com frequência, mais atraentes que os tradicionais livros impressos. “No decorrer do século XX, outras atividades artísticas e culturais passaram a concorrer com a literatura no interesse do público, e a crítica literária perdeu espaço e influência nos meios de comunicação”. (PERRONE-MOISÉS, 2015, p. 9).

Ao perder gradualmente o espaço que tinha na mídia, o “fim da literatura”¹⁴ foi anunciado várias vezes; e, mesmo que o seu desprestígio também possa ser observado na

¹⁴ Vários títulos de ensaios e obras durante no século XX e início do século XXI anunciavam o fim da literatura: “Qu’est-ce que la littérature?” de Jean-Paul Sartre, In: *Situations II*. Paris: Gallimard, 1948. *The Ends of Literature* de B. Levinson, 2001; *A abolição da cultura pela civilização: a perda da importância da leitura e da escrita na*

degradação do ensino da literatura, como uma disciplina escolar, a sua produção e a sua prática continuam bem vivas, como ressalta, ainda, Leyla Perrone- Moisés:

A literatura se tornou coisa do passado. Será? Nunca se publicou tanta ficção e tanta poesia quanto agora. Nunca houve tantas feiras de livros, tantos prêmios, tantos eventos literários. Nunca os escritores foram tão mediatizados, tão internacionalmente conhecidos e festejados. Fica claro, então, que quando se fala do fim da literatura, não estamos falando da mesma coisa. A literatura a que nos referimos é a que se manifesta em determinados textos, escritos numa linguagem particular, textos que interrogam e desvendam o homem e o mundo de maneira aprofundada, complexa, surpreendente. Na profusão de obras atualmente publicadas, quantas correspondem ainda a essa definição? (PERRONE-MOISÉS, 2015, p. 25).

Ainda que muitas obras não correspondam à definição de literatura apontada pela autora, aquelas que são mais vendidas apresentam estórias que, em maior ou menor grau, possuem características que estão dentro da definição citada pela estudiosa. Apesar da quantidade de obras publicadas ser alta, o que indica que há muitas pessoas interessadas em leitura, o debate também gira em torno da qualidade desse material e da própria definição do que se entende por literatura. A conceituação da arte literária remete a uma discussão muito antiga e varia de acordo com o tempo, bem como com a sociedade em que está inserida. No Brasil, o sociólogo e crítico literário Antônio Candido, no ensaio “A literatura e a formação do homem” (1972), elaborou um conceito de literatura, em cotejo com o conceito de arte, e os relacionou à representação do real:

A arte e, portanto, a literatura, é uma transposição do real para o ilusório por meio de uma estilização formal da linguagem, que propõe um tipo arbitrário de ordem para as coisas, os seres, os sentimentos. Nela se combinam um elemento de vinculação à realidade natural ou social, e um elemento de manipulação técnica, indispensável à sua configuração, e implicando em uma atitude de gratuidade. (CANDIDO, 1972, p. 53).

Ao definir a literatura e a arte como uma transposição do real para o ilusório, Candido indica que os valores humanos se encontram presentes na arte, mas de uma forma estilizada. E, embora esta transposição de valores do mundo real para o ficcional possa demonstrar questões

sociedade contemporânea, artigo reproduzido e traduzido em *Rascunho*, Curitiba, maio de 2003; *O livro por vir* de Maurice Blanchot, São Paulo: Martins Fontes, 2005. *L'Adieu à la littérature: histoire d'une dévalorisation. XVIII-XX siècle*, de William Marx, Paris: Minuit, 2005; *Le Dernier Écrivain e Désenchantement de la littérature* de R. Millet, 2005 e 2007; *El último lector* de R. Piglia; *Le Silence des livres* de G. Steiner, 2006; *La Littérature, pour quoi faire?* de A. Compagnon, 2007; *La Littérature em péril* de T. Todorov, 2007.

referentes a todas as classes sociais, a literatura esteve por muito tempo em um pedestal, no qual era cultuada por uma elite intelectual, que determinava o que era considerado material literário de alta qualidade e o que não era. As discussões sobre a conceituação da literatura, no entanto, avançaram e abandonou-se a ilusão de que a categoria “literatura” se constitui como algo efetivamente objetivo, com o propósito de ser perene. “Qualquer coisa pode ser literatura, e qualquer coisa que é considerada literatura, inalterável e inquestionavelmente, Shakespeare, por exemplo, pode deixar de sê-lo”. (EAGLETON, 2006, p. 16). E, com o avanço tecnológico, que proporcionou o acesso da literatura às massas, a mesma perdeu sua aura¹⁵. Essa drástica mudança de paradigma afetou profundamente o cânone literário e toda teoria literária e/ou cultural. “A literatura, no sentido de uma coleção de obras de valor real e inalterável, distinguida por certas propriedades comuns, não existe”. (EAGLETON, 2006, p.16).

Ao longo da história da literatura, além da preocupação com o conceito de literatura, havia também a preocupação com a manutenção do cânone literário¹⁶. Com o surgimento dos estudos culturais, que incluíram os estudos literários dentro de seu campo de estudos, estimulou-se também o estudo de filmes, séries televisivas, quadrinhos e outras formas mais populares de cultura, com frequência, *no lugar* dos clássicos da literatura. Segundo Culler (1999), uma acusação parecida já havia sido feita, quando da introdução de conteúdos originários de outras áreas, como a psicanálise e a filosofia, na teoria, sob o pretexto de que esses textos afastariam os alunos para longe dos clássicos.

Mas a teoria revigorou o cânone literário tradicional, abrindo a porta a mais maneiras de ler as “grandes obras” da literatura inglesa e norte-americana. Nunca se escreveu tanto sobre Shakespeare; ele é estudado por todos os ângulos concebíveis, interpretado nos vocabulários feminista, marxista, psicanalítico, historicista e desconstrucionista. (CULLER, 1999, p.33).

¹⁵ Em *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* (1936), o crítico cultural, filósofo e sociólogo judeu/alemão, Walter Benjamin, elaborou uma teoria materialista da arte. Nesse ensaio, ele argumentou que com o advento da modernidade que possibilitou a reprodução em massa, a obra de arte perderia sua singularidade, seu valor de culto e sua aura.

¹⁶ O cânone literário consiste no corpo de obras (e seus autores) social e institucionalmente consideradas "grandes", "geniais", perenes, comunicando valores humanos essenciais, por isso, dignas de serem estudadas e transmitidas de geração em geração. Tal definição é válida, quer se trate de um cânone nacional, na qual se presume que o povo se reconhece, nas suas características específicas, quer se trate do cânone universal, o que significa, de fato, dada a própria origem histórica da categoria literatura, um cânone eurocêntrico ou, quando muito, ocidental. Disponível em: <http://edtl.fsh.unl.pt/business-directory/6079/canone/> Acesso em: jan. 2018.

Assim como houve uma ampliação nas formas de se estudar a literatura com a agregação de outras áreas, os estudos culturais realizam movimento semelhante ao proporcionar novos contextos e aumentar o arco de questões em relação às obras literárias. Culler afirma que os estudos culturais acompanharam uma expansão do cânone literário, pois a literatura passou a incluir muito mais textos de mulheres e de membros de outros grupos historicamente marginalizados. Dessa forma, esses mesmos textos trouxeram a discussão sobre o papel da literatura dentro de diferentes culturas.

A literatura é o efeito de representações ao invés de ser sua fonte ou causa? [...] Obras anteriormente negligenciadas são escolhidas pela sua “excelência literária” ou pela sua representatividade cultural? É o “politicamente correto”, o desejo de dar a cada minoria uma representação justa, e não critérios especificamente literários, que está determinando a escolha das obras a serem estudadas? (CULLER, 1999, p. 54).

Para o autor, o que mudou com a introdução dos estudos culturais e respectivas problematizações foi o interesse em escolher obras que expressem diversas vivências culturais e, do mesmo modo, que evidenciem as várias formas literárias possíveis. Ainda segundo Culler, o debate, acerca do que vale como “literatura digna de ser estudada” e de como os conceitos de excelência trabalham nas instituições, constitui uma vertente dos estudos culturais que é muito importante aos estudos literários. A ação dos estudos culturais ocasionou uma ampliação do campo de estudos da literatura, que, gradualmente, passou a levar em conta mais e mais obras com diferentes características e de diferentes origens, todas com relevância, vistas e revistas pela crítica literária e cultural¹⁷. Desde então, o debate, que se refere à qualidade da obra de arte e conseqüentemente da obra literária - quanto ao seu valor - tem tomado grandes proporções na reflexão e estudo da teoria. A reprodução em larga escala dos objetos culturais trouxe aspectos positivos, na medida em que proporcionou à grande massa o acesso a tais recursos. Por outro lado, críticas também surgiram, com o advento da reprodutibilidade técnica, especialmente em relação à Indústria Cultural que, ao considerar as obras de arte como meros produtos comerciais, faz com que as mesmas percam o valor cultural e se tornem rapidamente perecíveis.

¹⁷ O fato é que, não faz muito tempo, os escritores eram, em sua maioria, do sexo masculino e de pele clara, de maneira que, se havia outros, ainda que poucos, fora do padrão europeu, com poucas exceções, foram reconhecidos enquanto escritores. No Brasil, Machado de Assis, reconhecidamente um dos maiores e mais importantes escritores da Literatura Brasileira, é representado em retratos como se fosse de origem caucasiana, ainda que tenha sido descendente de escravos africanos alforriados. Hoje, pode-se verificar também o caso da escritora britânica J. K. Rowling, por exemplo, que, no início de sua carreira como escritora, teve de abreviar o primeiro nome para que não se soubesse que sua obra era, de fato, escrita por uma mulher.

Fala-se de literatura como se todos soubessem do que se trata. Mas, na verdade, não existe um conceito de literatura, apenas acepções que variam de uma época a outra. Na nossa, a palavra recobre uma grande variedade de práticas escritas. As acepções mudam porque os contextos se transformam. Por estar incluída num momento cultural de mutação acelerada, a literatura esteve sujeita, na virada do século, a afirmações apocalípticas: a literatura está em perigo, não há mais leitores de literatura, a literatura já morreu. Enquanto isso, o número de obras literárias, em livros impressos ou e-books, continua a crescer de modo espetacular em todo o mundo. (PERRONE-MOISÉS, 2015, p. 8).

Embora sejam muitos os conceitos de diversos estudiosos de literatura, ao longo dos séculos, algo que compartilham é que estiveram sempre preocupados com a importância dada a determinadas obras, as quais, segundo eles, possuem estimado *valor* para a sociedade. Leyla Perrone-Moisés chama atenção, no entanto, ao fato de que, mesmo não havendo um conceito sólido para a literatura, ao se falar sobre obras, pressupõe-se que todo mundo saiba do que se trata. Portanto, torna-se muito difícil estabelecer o *valor literário* de uma determinada obra.

Para Jonathan Culler (1999), os estudos literários e os estudos culturais andam juntos. Dessa forma, ele argumenta que a “teoria” nos estudos literários se apresenta como um conjunto de reflexões no qual os limites são muito difíceis de se definir, pois dependem profundamente dos debates teóricos. Alguns estudiosos do campo literário passaram a fazer uso de textos, considerados fora do campo de estudo literário, como a psicologia, a história, a cultura, etc., pois oferecem explicações consistentes, novas e convincentes para questões textuais literárias e culturais. Assim, os estudos culturais apontam a necessidade de que a teoria saia do campo de abstração e se apresente como uma prática política.

Em sua concepção mais ampla, o projeto dos estudos culturais é compreender o funcionamento da cultura, particularmente no mundo moderno: como as produções culturais operam e como as identidades culturais são construídas e organizadas, para indivíduos e grupos, num mundo de comunidades diversas e misturadas, de poder do Estado, indústrias da mídia e corporações multinacionais. Em princípio então, os estudos culturais incluem e abrangem os estudos literários, examinando a literatura como uma prática cultural específica. (CULLER, 1999, p. 49).

Além disso, os estudos culturais investigam de que maneira as pessoas são manipuladas pelos objetos culturais e em que medida são aptas a usá-los para outros fins. Em sua obra *Depois da teoria: um olhar sobre os estudos culturais e o pós-modernismo*, lançada em 2003, no Reino Unido, Terry Eagleton, argumenta:

Nos velhos tempos, o rock era uma distração que afastava você dos estudos; agora pode bem ser o que você esteja estudando. Questões intelectuais já não são um assunto tratado em torres de marfim, mas fazem parte do mundo da mídia e dos shopping centers, dos quartos de dormir e dos motéis. Como tal, elas retornam ao domínio da vida cotidiana – mas só sob condição de correrem o risco de perder a habilidade de criticar essa mesma vida. (EAGLETON, 2016, p. 15).

Essa abertura na teoria reconhece que a existência humana tem a ver tanto com fantasia quanto com verdade e razão. Reconhece ainda, que os seres humanos têm sexualidade¹⁸ e a cultura popular também merece ser estudada, bem como a vida diária das pessoas, algo que o pensamento tradicional dentro das universidades ignorava durante séculos. “Na verdade, ignorava mesmo era a própria vida, não apenas a diária. Não faz muito tempo, em algumas universidades tradicionalistas, não era permitido pesquisar sobre autores que estivessem vivos”. (EAGLETON, p. 17, 2016). Ainda segundo Eagleton, se alguém quisesse pesquisar sobre algo que estivesse à volta todos os dias, isso era vedado, uma vez que, por definição, não se tratava de algo que merecesse ser estudado. Hoje em dia, isso mudou e vários assuntos passaram a ser tratados como temas de pesquisa, inclusive a vida diária e a Cultura de Massa.

Eagleton alerta para o fato de que, embora os estudos culturais tenham ampliado o campo de estudos acadêmicos e os assuntos que eram antes tratados apenas por intelectuais - em suas torres de marfim - agora estejam ao alcance da vida cotidiana, é preciso atentar à forma como esses estudos estão sendo realizados. “Houve um tempo em que os estudantes escreviam ensaios acrílicos, reverentes sobre *Flaubert*¹⁹. Hoje escrevem ensaios acrílicos, reverentes sobre *Friends*²⁰”. (EAGLETON, p. 18, 2016). Isso demonstra a grande preocupação que existe entre os estudiosos e críticos, acerca da despolitização da teoria. O que interessa não é o estudo em si, *Friends* ou *Flaubert*, mas é preciso fazer um estudo crítico, não acrílico. Se for para estudar algum tema de forma acrílica, isso não serve para os estudos acadêmicos. No entanto, ainda há muita discussão quanto ao que se classifica como cultura e conseqüentemente como literatura

¹⁸ Antes, a sexualidade não era estudada, politizada. O filósofo, historiador das ideias, teórico social, filólogo e crítico literário Michel Foucault, por exemplo, fez um estudo sério sobre a sexualidade em sua obra: *Microfísica do poder*. 4. ed. Rio de Janeiro, Graal, 1984. cap. 16, p. 243-76: Sobre a história da sexualidade.

¹⁹ Gustave Flaubert, nascido em Ruão, França (1821-1880), foi um escritor francês que marcou a literatura francesa pela profundidade de suas análises psicológicas, seu senso de realidade, sua lucidez sobre o comportamento social e pela força de seu estilo, em romances marcantes, como *Madame Bovary* (1857), *A Educação sentimental* (1869), *Salambô* (1862) e contos, tal como *Trois contes* (1877). Disponível em: https://www.ebiografia.com/gustave_flaubert/ Acesso em: jun. 2017.

²⁰ *Friends* é uma premiada *sitcom* norte-americana, criada por David Crane e Marta Kauffman, e apresentada pela rede de televisão NBC, entre 22 de setembro de 1994 e 6 de maio de 2004, com um total de 236 episódios. A série gira em torno de um grupo de amigos, que vivia no bairro de Greenwich Village, na ilha de Manhattan, Nova York. O seriado já foi transmitido em dezenas de países e as reprises de seus episódios continuam com boas audiências. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Friends> Acesso em: jun. 2017.

de alta e baixa qualidade. Isso remete às reflexões do estudioso italiano Umberto Eco, em sua obra, publicada pela primeira vez, em 1964, *Apocalípticos e Integrados*, na qual ele discorre sobre dois grupos de estudos da Cultura de Massa. Os *apocalípticos* entendem a cultura como uma experiência para a aristocracia, que requer cultivo de interioridade, opondo-se à massa.

Se a cultura é um fato aristocrático, o cioso cultivo, assíduo e solitário, de uma interioridade que se apura e se opõe à vulgaridade da multidão (Heráclito: "Por que quereis levar-me a toda parte, ó iletrados? Não escrevi para vós, mas para quem pode me compreender. Um para mim, vale cem mil, e a multidão nada"), então só o pensar numa cultura partilhada por todos, produzida de maneira que a todos se adapte, já será um monstruoso contra-senso. A Cultura de Massa é anticultura. (ECO, 2011, p. 8).

Vista dessa forma, a Cultura de Massa seria um sinal de decadência. Para Eco, os apocalípticos se enganam ao ver a Cultura de Massa como algo somente negativo, sob o argumento de que a mesma seja industrial. Os apocalípticos não estudam os produtos culturais e reduzem o consumidor à categoria fetiche de homem-massa. "O que se censura ao apocalíptico é o fato de jamais tentar, realmente, um estudo concreto dos produtos e das maneiras pelas quais são eles, na verdade, consumidos". (ECO, 2011, p.19)

Já os *integrados*, por outro lado, veem na Cultura de Massa o alargamento da área cultural com a divulgação e circulação da arte e da cultura ao alcance de todas as camadas sociais. Não importa se o produto vem de baixo para cima ou de cima para baixo, pois a ampla divulgação e acesso à cultura aumentam consideravelmente a circulação das informações. A crítica aos integrados incide sobre o fato de eles considerarem a multiplicação dos produtos como algo intrinsecamente bom, de acordo com o ideal do livre mercado.

Assim, Eco nos leva a concluir que a Cultura de Massa não é essencialmente boa nem ruim. Trata-se de um fenômeno heterogêneo, que alcança todas as classes sociais, e o fato de ser classificada como algo bom ou ruim está relacionado a sua estética e ao uso que se pretende.

[...] a televisão, o jornal, o rádio, o cinema e a estória em quadrinhos, o romance popular e o *Reader's Digest* agora colocam os bens culturais à disposição de todos, tornando leve e agradável a absorção de noções e a recepção de informações, estamos vivendo numa época de alargamento da área cultural, onde finalmente se realiza, a nível amplo, com o concurso dos melhores, a circulação de uma arte e de uma "cultura popular". Para o integrado não existe o problema de essa cultura sair de baixo ou vir confeccionada de cima para consumidores indefesos. (ECO, 2011, p. 8-9).

Já o estudioso Tzvetan Todorov, em *A literatura em perigo* (2007), comenta aspectos da literatura, desde a Renascença até os dias de hoje, bem como as formas de entender o mundo e as verdades de cada época. Ele chama atenção ao fato de que, tanto como ensaísta quanto como historiador, ele usufruiu mais da literatura em si que com os estudos sobre a literatura. Isto é, ele lia romances, poesias e vários tipos de narrativas com mais prazer que lia análises, críticas ou teses sobre literatura. Esses textos, segundo o autor, estão voltados somente a outros estudiosos da literatura, enquanto que o romance, a narrativa em si, interessa a todos. Sendo assim, Todorov disse se sentir mais próximo do público de leitores, em geral, do que daquele especializado em teoria literária.

Desse momento em diante, cava-se um abismo entre a literatura de massa, produção popular em conexão direta com a vida cotidiana de seus leitores, e a literatura de elite, lida pelos profissionais – críticos, professores e escritores – que se interessam somente pelas proezas técnicas de seus criadores. De um lado, o sucesso comercial; de outro, as qualidades puramente artísticas. Tudo se passa como se a incompatibilidade entre as duas fosse evidente por si só, a ponto de a acolhida favorável reservada a um livro por um grande número de leitores tornar-se o sinal de seu fracasso no plano da arte, o que provoca o desprezo ou o silêncio da crítica. Parece findar-se a época em que a literatura sabia encarnar equilíbrio sutil entre representação do mundo comum e a perfeição da construção romanesca. (TODOROV, 2007, p. 67).

O questionamento apontado por Todorov seria em relação ao fato de que se é possível ter obras artísticas de qualidade que, ao mesmo tempo, agradem a massa. Isto é, em uma obra literária, se pode ter questões linguísticas de construção textual bem desenvolvidas e, simultaneamente, uma representação de mundo comum satisfatoriamente significativa, de maneira equilibrada.

Posto isso, ao se voltar para o ensino da literatura na França, o autor ainda chama a atenção à forma como se tem construído a relação do fruidor com o texto literário. O alerta que o autor faz é quanto à maneira como a literatura tem sido ensinada, um tipo de ensino que ignora questões humanas fundamentais. A dedicação dos estudos literários, focando a construção interna dos textos, os aspectos estruturais, em detrimento dos aspectos extrínsecos ou de conteúdo, com frequência, não despertam no leitor um sentimento de amor à literatura.

Mais diretamente ligado ao que nos interessa, o autor ainda encoraja um programa de leitura que inclua também livros populares, como *Os três mosqueteiros* e *Harry Potter*, já que esse tipo de leitura, além de permitir ao jovem leitor construir uma primeira imagem coerente do mundo, também atrai e motiva novas leituras, as quais serviriam como preparação para interpretações mais aprofundadas e complexas.

Portanto, segundo Todorov (2007), mesmo que nem todos se tornem leitores especializados, tornar-se-ão melhores conhecedores das questões humanas. E, de fato, parece haver menos leitores do que deveria haver, mas, ao mesmo tempo, não é difícil deparar-se com jovens que leem longos romances de ficção, na maior parte das vezes, romances de fantasia, os quais conquistam cada vez mais espaço na mídia, transformando-se em narrativas multimidiáticas.

Leyla Perrone-Moisés, ao pesquisar sobre o perfil dos leitores na Internet que discutem sobre leituras literárias, descobriu que ainda há jovens que, de fato, gostam de livros, no entanto, esses jovens, segundo ela, leem sem nenhuma orientação de leitura. Ela descobriu também que tais jovens frequentam livrarias, porém, se acham perdidos em meio a tantos livros, de forma que, para a maioria deles, a literatura começa com a série *Harry Potter*²¹ e a saga *Crepúsculo*²², ambos *best sellers*. Ainda segundo Leyla, a ideia otimista de que esses leitores mais tarde passariam a ler “livros melhores” não se comprova até o momento, isso porque, quando continuam a ler, diz ela, “passam para as versões impressas de séries televisivas: *Game of Thrones e Heroes*²³. George R. R. Martin, autor da primeira, é o mais citado por todos os jovens que participam desses sites” (PERRONE-MOISÉS, p. 59, 2016).

É interessante destacar que as afirmações da professora Leyla Perrone-Moisés, sobre o juízo de valor das obras mencionadas pelos jovens leitores, dizem respeito a sua formação intelectual, assim como ocorreria com qualquer outra pessoa que se interessasse pelo assunto. Perrone-Moisés defende a visão de que obras como essas são lidas por jovens que não possuem nenhuma instrução do que deveriam estar lendo. Além disso, ela cita *As Crônicas de Gelo e Fogo*, de George R. R. Martin, como o tipo de leitura que os jovens leitores continuam a ler, depois de *Harry Potter* e *Crepúsculo* (que seriam leituras de iniciação), ao invés do que ela chama de “livros melhores” (supostamente, alguns clássicos da literatura mundial). Deve-se sempre ter em mente que a valoração de uma obra literária passa invariavelmente pela própria

²¹ *Harry Potter* é uma série de sete romances de fantasia, escrita pela autora britânica J. K. Rowling. Desde o lançamento do primeiro livro, *Harry Potter e a Pedra Filosofal*, em junho de 1997, as narrativas se tornaram um fenômeno mundial, aclamado pela crítica e, conseqüentemente, um sucesso comercial em muitos países. A saga de livros está entre as séries literárias mais vendidas do mundo e lidera o ranking com mais de 450 milhões de cópias. Os sete livros da saga renderam oito filmes que tiveram grande repercussão mundial. Disponível em https://pt.wikipedia.org/wiki/Lista_de_livros_mais_vendidos Acesso em: jun. 2017.

²² *Crepúsculo (Twilight)*, primeiro livro da série de histórias de romance e fantasia sobre vampiros, escrita por Stephenie Meyer. A série vendeu mais de 160 milhões de cópias, em diferentes países, e foi traduzida para 37 idiomas. Devido ao sucesso, teve adaptação para o cinema, com grande êxito; o primeiro filme foi lançado em 2008.

²³ *Heroes* é uma série de televisão dramática americana, criada por Tim Kring, que estreou na NBC, em setembro de 2006. Narra a história de pessoas comuns que descobrem ter habilidades especiais, como voar, telepatia, etc. Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Heroes_\(s%C3%A9rie_de_televis%C3%A3o\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Heroes_(s%C3%A9rie_de_televis%C3%A3o)) Acesso em: jun. 2016.

definição do que se entende por literatura. *Harry Potter*, por exemplo, tem sido a saga literária mais lida nos últimos 20 anos, e esse sucesso todo deve-se, em grande parte, à estória narrada pela autora britânica J. K. Rowling. Sendo assim, é difícil supor que a autora teria escrito somente conteúdo sem nenhum valor considerável para os milhões de leitores, que são fãs da saga de fantasia infanto-juvenil. Todavia, para Perrone-Moisés, o nível de leitura não aumenta como seria de se esperar. *Best sellers* como esses, para ela, não têm diferença em questões de valor literário.

Por outro lado, para os leitores das respectivas obras citadas, na prática, isso não é assim. É sabido entre os leitores que, em termos narrativos, a escrita e a complexidade da narrativa e das personagens de Rowling (*Harry Potter*), Martin (*As Crônicas de Gelo e Fogo*) e Meyer (*Crepúsculo*) são bem diferentes, sendo que a última saga, comparada às duas anteriores, é bem mais simples, de forma geral. A narrativa de Meyer é voltada para um público adolescente, em sua maioria do sexo feminino. Os temas abordados variam entre relacionamento amoroso juvenil, problemas familiares e seres sobrenaturais, como vampiros e lobos, os quais possuem diferenças a resolver. Já a saga literária de fantasia de Rowling, dirige-se a um público infanto-juvenil (o que não quer dizer que não haja certa complexidade narrativa), de maneira que seus temas envolvem desde a amizade, amor, justiça, honra, dever, diferenças sociais, convivência e conflito em ambiente escolar e familiar até o enfrentamento de perigos próprios de uma dimensão paralela, na qual há magia, seres sobrenaturais e mitológicos. Já a saga de fantasia de Martin é direcionada a um público adulto e, portanto, inclui no seu corpo narrativo temas que, além de evidenciar a presença da magia, dos seres sobrenaturais e mitológicos, também se relacionam à busca pelo poder, violência, política, guerra, sexo, prostituição, preconceito, amor, amizade, honra, dever, justiça, injustiça, escravidão, diferenças sociais, relacionamentos familiares, etc.

Não seriam elementos e temas como esses que podem, de alguma forma, inspirar ou despertar a criticidade em seus fruidores²⁴, para que os mesmos possam aprender, pelo ponto de vista do outro, sobre as situações vivenciadas pelas personagens, que são representações de personalidades reais? Ao se referir às “versões impressas de séries televisivas”, um detalhe importante, que parece escapar a Leyla Perrone-Moisés, é que, diferentemente do que ela sugere, a série *Game of Thrones* é baseada na saga literária de *As Crônicas de Gelo e Fogo*²⁵.

²⁴ O termo fruitor aqui é usado tanto para se referir ao leitor de material impresso ou digital, quanto ao espectador que assiste uma obra ficcional em vídeo.

²⁵ Em 2016, apesar da publicação de alguns capítulos inéditos do sexto livro da obra literária em sites especializados, a série televisiva ultrapassou a narrativa dos romances, apresentando conteúdo original, mas com semelhanças ao conteúdo literário.

Esse tipo de afirmação indica, em um contexto geral, apesar da grande importância dos estudos desenvolvidos pela professora Perrone-Moisés, a dificuldade que ela tem em aceitar os *estudos culturais* e, conseqüentemente, perceber que o “mero” entretenimento como objetivo não elimina diferenças de qualidade entre as obras, assim como não impede a busca de objetivos que não os de puro entretenimento. O uso indiscriminado do conceito de Indústria Cultural ²⁶ implica na incapacidade de aceitar esses eventos históricos, além da perspectiva de uma humanidade que saiba operar sobre a História. Colocar-se em relação dialética, ativa e consciente com os condicionamentos da Indústria Cultural, tornou-se o único caminho para o operador de cultura cumprir sua função.

É importante levar em conta essas considerações sobre a Cultura de Massa para se estudar o fenômeno dos *best sellers*, de forma a não tomar nenhum tipo de postura radical: nem apocalíptica, nem integrada. Novamente, é preciso lembrar que, para realizar um estudo e entender por que a Cultura de Massa é consumida, é preciso lidar com a questão do *valor literário*. No ambiente escolar, muitas vezes, alunos se sentem reprimidos pelo próprio professor de literatura, que afirma que os bons livros, os romances de valor, são aqueles indicados no currículo escolar e não aquelas que, frequentemente, são mais interessantes aos alunos e pertencem à cultura de massa?

No entanto, por que isso acontece? Por que há interesse tão grande por obras ditas de massa e não por obras clássicas ou da “alta literatura”? Como saber se a narrativa e as personagens, pelas quais se tem interesse, possuem qualidade significativa? Como mencionado anteriormente, há aqueles que afirmam que “se a estória cai no gosto do povo, é porque não é boa!”. Ainda persiste a ideia de que *somente* narrativas que apresentam temas complexos e são trabalhadas de forma mais elaborada podem ser levadas a sério. Narrativas de entretenimento, como as que se observa nas listas dos livros mais vendidos e que migram da forma impressa para as telas, em formato de séries televisivas, filmes e jogos eletrônicos, parecem não levar o crédito que deveriam. Enfim, o que se busca delinear nesta pesquisa é que, ainda que certas narrativas sejam mais voltadas para o entretenimento, elas possuem diferenças de qualidade entre si, e isso precisa ser pontuado.

Em se tratando de *As Crônicas de Gelo e Fogo* e, sua respectiva adaptação, *Game of Thrones*, o que a disputa pelo poder e a ameaça de extinção, como Ideias Governantes da estória,

²⁶ *Indústria cultural* é o termo criado pelos filósofos alemães Theodor Adorno (1903-1969) e Max Horkheimer (1895-1973), usado para designar o modo de fazer cultura a partir da lógica da produção industrial, de forma que a arte passaria a ser produzida visando exclusivamente o lucro. Disponível em: <http://mundoeducacao.bol.uol.com.br/filosofia/industria-cultural.htm> Acesso: jun. 2017.

podem representar para os milhões de fruidores que têm acompanhado a saga por todos esses anos? Em outras palavras, como pode ser interpretada a mensagem que essa narrativa, como uma forma de entender o mundo, oferece ao fruidor, especialmente para a autora desta tese? E, ainda que seja uma estória de fantasia, qual ressignificação ou quais ressignificações se podem extrair dela? As mesmas podem ser relacionadas com questões presentes em nosso dia a dia?



Figura 1 Partida de Winterfell, por Tomasz Jedruszek

Disponível em: http://wiki.gameofthronesbr.com/index.php/Arquivo:Jedruszek_leaving_Winterfell.jpg
Acesso em set. 2017.

Levado em conta essa breve discussão do prólogo, a jornada pelo *Mundo de Gelo e Fogo* se inicia no *primeiro capítulo*, no qual se discute, mais detidamente, sobre o processo de criação e recepção da saga literária *As Crônicas de Gelo e Fogo*, bem como algumas considerações sobre sua respectiva adaptação televisiva *Game of Thrones*. Isto é, neste primeiro capítulo da tese, apresentam-se para a discussão a problemática deste estudo e respectivas hipóteses abordadas, assim como os estudos sobre cultura e literatura de massa.

No *segundo capítulo*, para que se possa passear efetivamente pelo *Mundo de Gelo e Fogo*, aprofunda-se o conhecimento sobre fruição de uma obra artística com o grande mestre Umberto Eco e o professor de Escrita Criativa, Robert Mckee. Dentre esses estudos, além da teoria literária, destacam-se o processo de interpretação da obra aberta; a intenção do autor, a intenção do leitor e a intenção da obra. Além disso, também se discute sobre a definição do gênero Fantasia, sua relação com a estrutura, o processo de criação da saga literária em questão e, ainda, sobre como é construído o Mundo Secundário dentro de uma narrativa de fantasia.

No *terceiro capítulo*, apresentam-se as duas Ideias Governantes (ou temáticas) que guiam os acontecimentos em *As Crônicas de Gelo e Fogo*. A primeira delas tem a ver com o lema “O Inverno está chegando”, da Casa Stark, a principal família da estória. Já a segunda

Ideia Governante tem a ver com a disputa pelo Trono de Ferro²⁷, no fictício continente de Westeros, como sugere o subtítulo do primeiro livro da saga, *A guerra dos Tronos*.

O *quarto capítulo* desta tese trata dos tipos de personagens criadas pelo escritor George R. R. Martin. As mesmas se apresentam como personagens com ponto de vista (PDV), e por meio de suas respectivas perspectivas é que se acompanha suas histórias de vida.

O *quinto capítulo* aborda a trama, isto é, a estrutura narrativa da obra, e sua intrínseca relação com as personagens. Também apresenta uma discussão sobre a verdadeira natureza da personagem, em outras palavras, a forma como a personagem ficcional é revelada. E, para fechar o capítulo, explora-se os arcos das personagens Jon Snow e Daenerys Targaryen, apontadas pelos fruidores como as protagonistas centrais na obra.

No *sexto capítulo*, há uma discussão sobre a obra e a expectativa que a mesma cria em seus fruidores. Uma das maiores marcas desta narrativa é justamente a quebra de expectativa causada pelas mortes inesperadas dos heróis da estória e a noção de que todos devem morrer, *Valar Morghulis*, independentemente do papel que ocupam na sociedade. Essa característica é uma das que mais tem chamado atenção dos fruidores que estão acostumados com estórias de fantasia mais tradicionais, como as de J. R.R. Tolkien e C.S. Lewis. Além disso, o capítulo ainda apresenta algumas considerações importantes sobre a figura dos lobos gigantes e os dragões, animais mitológicos tão presentes na narrativa; alguns apontamentos sobre a importância das religiões; a questão do sobrenatural no desenvolvimento das personagens e da trama; estudos e aproximações sobre a adaptação da obra literária para vídeo e ainda, fechando o capítulo, há uma discussão sobre os futuros rumos da narrativa que, embora não tenha sido completada em sua saga literária, como havia sido previsto, teve sua finalização em 2019, em sua oitava temporada televisiva.

Ao final dos capítulos, no *epílogo*, tem-se um balanço dos argumentos e discussões, presentes ao longo da tese, para a verificação das hipóteses levantadas no capítulo inicial. Além do mais, as considerações finais apresentam algumas ideias, aproximações e reflexões sobre o que o conteúdo contido na narrativa de *As Crônicas de Gelo e Fogo*, bem como sua respectiva adaptação televisiva, *Game of Thrones*, pode significar. É importante alertar que os assuntos e temas abordados para fins desta pesquisa contêm informações *spoilers*²⁸ da narrativa.

²⁷ O *Trono de Ferro* é o assento dos Reis dos Sete Reinos e também é habitualmente utilizado como um recurso de metonímia para se referir à autoridade do rei. Sentado nele, o Rei realiza audiências e aplica justiça; também, outros indivíduos, atuando em seu nome, como sua Mão ou o Regente, podem sentar no Trono, em sua ausência. Disponível em: http://wiki.gameofthronesbr.com/index.php/Trono_de_Ferro Acesso em: nov. 2014.

²⁸ O termo vem do verbo em inglês *to spoil*, que significa “estragar”; assim, faz referência à expressão “estraga prazeres”, pois aquele que dá *spoiler* afeta o modo como o seu destinatário recebe a narrativa do livro, da peça, do filme, seriado em questão.

É importante delinear que este estudo pretender contemplar apenas alguns estudos e reflexões dentre as vários que podem ser problematizados a partir dos objetos de estudo aqui propostos, realizando algumas ponderações e aproximações mais relevantes à discussão sobre a recepção da cultura de massa consumida hoje.

1. O INÍCIO DA JORNADA

“A série As Crônicas de Gelo e Fogo não é uma leitura trivial. Enfrentar uma enorme pilha desafiadora de romances exige comprometimento suficiente para fazer com que leitores menos dedicados e fãs de novidades logo mudassem de ideia e direcionassem sua atenção para uma forma de entretenimento menos assustadora, caso a narrativa não fosse brilhante.”

(LOWDER, J. 2015, p. 15).

1.1. UM FENÔMENO DE SUCESSO MUNDIAL

George R. R. Martin iniciou a escrita da narrativa que se tornaria, anos mais tarde, uma das mais famosas histórias do mundo da ficção de fantasia, em 1991. Originalmente, a saga literária *A Song of Ice and Fire*, traduzida para o português como *As Crônicas de Gelo e Fogo*, foi pensada pelo escritor para ser uma trilogia, no entanto, atualmente com cinco livros lançados, o autor pretende encerrar a saga com o sétimo livro. Os títulos da saga foram lançados originalmente pela editora *Bantam Spectra*²⁹, nos Estados Unidos; já no Brasil, a publicação ficou a cargo da editora *Leya*³⁰. Cada um dos livros de *As Crônicas de Gelo e Fogo*, consiste em um volume que varia entre 600 a 1000 páginas, aproximadamente.

O primeiro livro da série, intitulado *A Game of Thrones*, foi publicado pela primeira vez em 1996, e no Brasil só em 2010, como *A Guerra dos Tronos*. O segundo livro, *A Clash of Kings* foi publicado pela primeira vez em 1998 no Reino Unido, em 1999 nos Estados Unidos, e sua versão em português *A Fúria dos Reis*, foi lançado em 2011 no Brasil. Já o terceiro livro, *A Storm of Swords* (2000), teve sua respectiva tradução *A Tormenta de Espadas* lançado também no ano de 2011. O quarto livro da saga intitulado *A Feast for Crows* (2005), foi lançado

²⁹ *Bantam Spectra* é a divisão de ficção científica, fantasia e terror da *Bantam Books*, uma editora norte-americana da companhia *Random House*, subsidiária da *Penguin Random House*, fundada em 1925. Disponível: <http://www.randomhousebooks.com/> Acesso em: mai. 2016.

³⁰ A *LeYa* surgiu em 2008 como grupo editorial, no qual se integram algumas das mais prestigiadas editoras de língua portuguesa. Disponível em: <http://geral.leya.com.br/pt/gca/quem-somos/sobre-a-leya/> Acesso em: mai. 2016.

em 2012 como *O Festim dos Corvos*. O quinto livro da saga, *A Dance with Dragons* de 2011, *A Dança dos Dragões*, teve sua tradução publicada em 2012.



Figura 2 Os cinco livros da saga As Crônicas de Gelo e Fogo em português

Disponível em: <http://littleblog.com.br/wp-content/uploads/2014/08/bg-topo.jpg> Acesso em: jan. 2018.

O próximo livro a ser lançado é o *The Winds of Winter* (*Os Ventos de Inverno*), que tinha lançamento previsto, inicialmente, para 2016, depois 2018³¹, para finalmente ser anunciado que o livro não ficaria pronto em 2018³². Em maio de 2019, o autor anunciou em seu site que o lançamento será em 2020, mas que o livro já estava escrito, encontrando-se em processo de publicação. O último livro previsto da saga será o *A Dream of Spring* (*Um Sonho de Primavera*)³³, ainda sem previsão de lançamento. Embora a narrativa tenha se estendido e os prazos de lançamento dos volumes seguintes mudados, isso demonstra também a força que a narrativa tem ganhado com o passar do tempo e o número progressivo de leitores e fãs em geral que buscam saber mais e mais sobre esse mundo fictício.³⁴

³¹ Disponível em: <http://www.gameofthronesbr.com/2017/07/george-r-r-martin-fala-sobre-escrita-de-the-winds-of-winter-e-fire-and-blood.html> Acesso em: jul. 2017.

³² Disponível em: <https://jovemnerd.com.br/nerdbunker/fas-reagem-com-zoeira-ao-anuncio-de-que-o-sexto-livro-de-game-of-thrones-nao-sai-neste-ano/> Acesso em: abr. 2018.

³³ Disponível em: <http://www.sobrelivros.com.br/info-as-chronicas-de-gelo-e-fogo-george-r-r-martin/> Acesso em: mai. 2016.

³⁴ Devido à curiosidade dos fãs, que procuram avidamente por detalhes, mapas e histórias anteriores a das crônicas, o livro *O Mundo de Gelo e Fogo: a História não contada de Westeros e as Crônicas de Gelo e Fogo*, escrito pelos

A história cresceu milhares de páginas do plano original de Martin, e o prazo final para o lançamento de cada novo volume se tornou tão fluído quanto o total dessas páginas. Tem sido um parto confuso, sem dúvida, mas isso deve animar muito os leitores. Significa que a estória está sendo contada como deveria – como seu criador quer que seja contada. O caos é um sinal de liberdade criativa. Mostra o quão vital e orgânica esta série magnífica se tornou. (LOWDER, 2015, p. 18).

Até o momento, a saga já foi traduzida para vinte idiomas, possui mais de 4,5 milhões de cópias impressas nos Estados Unidos da América e já vendeu mais de 25 milhões de exemplares no mundo. Os romances foram indicados a várias premiações de fantasia e ficção científica, como *Locus*³⁵, o *Nebula*³⁶ e o *Hugo*³⁷. Além disso, apareceu entre os dez primeiros colocados na lista de mais vendidos do jornal norte-americano *The New York Times*, em 2009 e 2010. A narrativa contida nesses volumes descreve acontecimentos intrigantes, em diversos tipos de lugares e com centenas de personagens, de forma que o escritor, a princípio, pensou não ser possível fazer a transposição da obra literária para o vídeo, visto que obras que são adaptadas sofrem com a restrição do tempo de exibição que um filme pode ter, que varia entre 2 e 3 horas. No entanto, com a oportunidade de produção de uma série televisiva, que abre espaço para uma estória mais longa ser melhor trabalhada, a adaptação se fez possível.

“A adaptação da HBO, que estreou alguns meses antes do lançamento de *A Dança dos Dragões*, colaborou muito para intensificar o burburinho, mas essa exposição isoladamente não justifica o crescimento exponencial de leitores”. (LOWDER, 2015, p. 15). Até abril de 2019, *As Crônicas de Gelo e Fogo* foram adaptadas para oito temporadas televisivas. As seis

fãs Linda Antonsson e Elio Garcia, em conjunto com o escritor, foi recentemente lançado e traz mais informações sobre as personagens, lendas, narrativa, entre outras curiosidades.

³⁵ O *Locus Award* é uma categoria de prêmios concedidos aos vencedores da votação anual, realizada pelos leitores da *Locus Magazine*, estabelecido no início dos anos 1970, especificamente para fornecer recomendações e sugestões para os votantes do *Hugo Award*. Através das décadas, o *Locus Award* tem atraído mais votantes do que os *Hugos* e *Nebulas* juntos. Em anos recentes, o *Locus Award* tem sido apresentado durante um banquete anual, e, diferentemente de outras premiações, homenageia explicitamente editores de obras vencedoras, outorgando-lhes certificados. Disponível em: http://pt.wikipedia.org/wiki/Locus_Award Acesso em: nov. 2014.

³⁶ O *Prêmio Nebula* (*Nebula Award*, em inglês), é um galardão concedido anualmente pelo *Science Fiction and Fantasy Writers of America* (SFWA), para os melhores trabalhos de ficção científica/fantasia, publicados nos Estados Unidos, durante os dois anos precedentes. Disponível em: http://pt.wikipedia.org/wiki/Pr%C3%A9mio_Nebula Acesso em: nov. 2014.

³⁷ O *Prêmio Hugo* é entregue anualmente para os melhores trabalhos e realizações de fantasia ou ficção científica do ano anterior. O prêmio é em homenagem a *Hugo Gernsback*, o fundador da pioneira revista de ficção científica, *Amazing Stories*, e já foi oficialmente conhecido como *Science Fiction Achievement Awards* até 1992. Organizado e supervisionado pela *World Science Fiction Society*, os prêmios são entregues todo ano na anual *World Science Fiction Convention*, como o foco central do evento. Eles foram concedidos pela primeira vez em 1953, na *11th World Science Fiction Convention*, tendo sido entregues todos os anos desde 1955. Um dos mais prestigiados prêmios de ficção científica, o *Prêmio Hugo* já foi chamado de "uma das mais altas honrarias concedidas em fantasia ou ficção científica". Disponível em: http://pt.wikipedia.org/wiki/Pr%C3%A9mio_Hugo Acesso em: nov. 2014.

primeiras temporadas de *Game of Thrones*³⁸ possuem 10 episódios cada uma, enquanto que as duas temporadas finais possuem menos episódios, porém mais longos. A sétima temporada conta com 7 episódios e a oitava com 6 episódios. O número de episódios em todas as temporadas totaliza 73, os quais tem uma variação em seu tempo de duração entre 50 e 82 minutos.

A exibição dos episódios teve um aumento de audiência muito grande com o decorrer das temporadas e triplicou a audiência nesses oito anos (2011-2019) em que tem sido exibida pela HBO. No ano de 2018, houve uma pausa na exibição da série. Este *gap* temporal de um ano entre a penúltima e a última temporada provavelmente ocorreu porque a narrativa da série televisiva alcançou o conteúdo dos livros lançados e já apresentou conteúdo inédito. O episódio que encerrou a 7 temporada, em 2017, foi assistido simultaneamente por 16,5 milhões de pessoas só nos Estados Unidos. Ao redor do mundo onde o seriado foi exibido em 173 países ao mesmo tempo, *GoT* foi vista ilegalmente mais de um bilhão de vezes entre canais de *streaming* alternativos e downloads piratas. A série conseguiu a façanha de entrar para o Livro dos Records como a série dramática com a maior transmissão simultânea no mundo em sua quinta temporada.

Os episódios da quinta temporada foram vistos, em média, por 20 milhões de espectadores nos EUA, segundo Nielsen, empresa que mede a audiência. O fenômeno sintetiza o crescente prestígio da TV americana desde “Os Sopranos” (1999), também da HBO. “‘Game of Thrones’ apenas continua as narrativas bem escritas e altamente produzidas para a TV. Confirma a força do gênero, mais do que provoca uma ruptura”, escreve à *Folha* o crítico de TV americano Michael Wolff. (FOLHA, 2016, C1)³⁹.

Segundo dados da reportagem, a HBO, que tem em sua base de assinantes em torno de 130 milhões no mundo, possui um aumento no número de assinaturas nas semanas em que a série é exibida. Uma estratégia usada pela HBO, que vem se repetindo ao longo dos anos para conseguir mais assinantes, é a abertura do canal para todos os assinantes durante a exibição do primeiro episódio de cada temporada, visto que canais de filmes e séries, como a HBO, não estão incluídos nos pacotes mais econômicos e populares.

Esse sucesso não se restringe aos extensos territórios do continente de Westeros, aos grandiosos dragões e cenários épicos de se perder de vista, a série de fantasia medieval, que

³⁸ *A Game of Thrones (O Jogo dos Tronos)* é o título do primeiro volume da saga *As Crônicas de Gelo e Fogo (A Song of Ice and Fire)*, que deu nome à adaptação para vídeo da produção televisiva da HBO.

³⁹ PESSOA SÁ, G. e MOREIRA CLARA, M. Todos devem morrer. Série mais popular da atualidade, *Game of Thrones* volta hoje em temporada misteriosa até mesmo para os leitores da saga. *Folha de São Paulo, Ilustrada*. São Paulo, SP, Caderno 1, 24 de abr. de 2016.

retrata a disputa de Sete Reinos pelo Trono de Ferro, é um marco também na terceira era de ouro da televisão por alguns números significativos. Para se ter noção, a verba investida na oitava e última temporada foi de \$15 milhões por episódio. Esse alto investimento se fez possível devido à arrecadação bilionária nas assinaturas da HBO, que só aumentaram ano após ano. Porém, nada disso teria sido possível se não fosse o sucesso estrondoso da série baseada nos livros de George R. R. Martin.

Um dos produtores da série, David Benioff se recorda de ter tido uma conversa com um executivo da HBO na qual ele afirmava que *Game of Thrones* não era o tipo de programa que seria indicado à premiação, porque a fantasia não era bem aceita, isso não acontecia. Todavia, logo em seguida, D. B. Weiss, também produtor, falou que eles haviam sido indicados ao EMMY, o que para Benioff foi muito surreal. Certamente, como afirmou Emilia Clark, a atriz que interpretou a personagem protagonista Daenerys Targaryen, ter o programa reconhecido já no início é algo glorioso.

Nos Estados Unidos, a *Nielsen*⁴⁰ criou um modelo de medida de audiências, que leva em consideração fatores como sexo e idade dos telespectadores. Adicionalmente, sabe-se que o conteúdo de um programa de televisão, nos dias de hoje, é assistido em diferentes plataformas, além da televisão. Muitas pessoas assistem vídeos via internet e em dispositivos móveis, em casa e fora de casa, programas originais e retransmissão, em tempo real ou em qualquer outro horário de preferência. Esse universo multimidiático ajuda a entender como o público se envolve com a mídia dentro e entre todas as plataformas que usam, a saber, a TV, a internet, dispositivos móveis e emergentes. A *Nielsen* leva em conta todos esses *insights* comportamentais, ao fornecer dados demográficos e, por isso, algumas vezes, os números podem divergir de outras fontes.

No Brasil, ainda segundo a *Folha*, maior é o número de espectadores que baixam da internet os episódios da saga. Foram cerca de 14,4 milhões de *downloads*, só em 2015, segundo o *Torrent Freak*⁴¹, o dobro da também popular série *The Walking Dead*. De acordo com o website de notícias *Quartz Media*⁴², *Game of Thrones* quebrou o próprio recorde de audiência quatro vezes em uma única temporada. Apesar da pirataria com os episódios da série, a audiência da sétima temporada na TV prevaleceu e foi assombrosa: 30.6 milhões por episódio,

⁴⁰ Instituto de pesquisa norte-americana de audiência.

⁴¹ O *TorrentFreak*, ou, de forma abreviada, o *TF*, é um site que se dedica a reportar as últimas notícias e tendências no protocolo *BitTorrent* e compartilhamento de arquivos. Endereço: <https://torrentfreak.com/>

⁴² O *Quartz Media* é um site de notícias pertencente à empresa norte-americana *Atlantic Media*, com sede em Washington. A empresa apresenta várias revistas de notícias e publicações digitais importantes, incluindo o *The Atlantic*, *Quartz*, *Government Executive*, *Defense One*, etc. Disponível em: <https://qz.com/1064781/game-of-thrones-broke-its-own-viewership-records-four-times-in-a-single-season/> Acesso em: jan. 2018.

em todas as plataformas, a exemplo do *streaming*⁴³, *DVR*⁴⁴, *on demand*⁴⁵ e as repetições na emissora, o que significou um aumento de 31% na média de 23,3 milhões. O episódio que encerrou a 7 temporada, em 2017, foi assistido simultaneamente por 16,5 milhões de pessoas somente nos Estados Unidos. Na tabela⁴⁶ a seguir, podemos observar a audiência por episódio nos Estados Unidos, medida em milhões, ao longo das temporadas:

Temporadas	Ep. 1	Ep. 2	Ep. 3	Ep. 4	Ep. 5	Ep. 6	Ep. 7	Ep. 8	Ep. 9	Ep. 10	Média
Primeira: 2011	2.22	2.20	2.44	2.45	2.58	2.44	2.40	2.72	2.66	3.04	2.52
Segunda: 2012	3.86	3.76	3.77	3.65	3.90	3.88	3.69	3.86	3.38	4.20	3.80
Terceira: 2013	4.37	4.27	4.72	4.87	5.35	5.50	4.84	5.13	5.22	5.39	4.97
Quarta: 2014	6.64	6.31	6.59	6.95	7.16	6.40	7.20	7.17	6.95	7.09	6.84
Quinta: 2015	8.00	6.81	6.71	6.82	6.56	6.24	5.40	7.01	7.14	8.11	6.88
Sexta: 2016	7.94	7.29	7.28	7.82	7.89	6.71	7.80	7.60	7.66	8.89	7.69
Sétima: 2017	10.11	9.27	9.25	10.17	10.72	10.24	12.07	N/A	N/A	N/A	10.26
Oitava: 2019	11.76	10.29	12.02	11.80	12.48	13.61	N/A	N/A	N/A	N/A	11.99

Na tabela acima, a audiência por episódio, em milhões de espectadores, da série televisiva da HBO: Game of Thrones nos sete anos de sua exibição.

O que se pode observar, olhando a tabela, é o aumento progressivo da audiência no decorrer do tempo em que a série foi exibida. A audiência é medida por episódio e também há uma média final da exibição da temporada. O balanço, desde a exibição da primeira temporada, em 2011, até a oitava, em 2019, demonstra claramente como a audiência aumentou significativamente, passando de 2.52 milhões a 11.99 milhões.

⁴³ O *Streaming* é um modo de transmissão de áudio e vídeo, efetivado com base em uma rede, sem ser necessário realizar *downloads* dos dados.

⁴⁴ O *DVR (Digital Video Recorder)* consiste em um sistema de gravação de vídeo, que permite gravar os programas de forma que possam ser reproduzidos, posteriormente, de forma livre.

⁴⁵ O sistema *on demand* possibilita que o telespectador possa assistir seus programas de TV e vídeos em geral quando quiser.

⁴⁶ Os dados para a construção da tabela foram coletados de diferentes websites que medem a audiência dos canais por assinatura ao longo dos anos e estão disponíveis para consulta na página da Wikipédia. Todas as fontes foram conferidas antes do uso das informações para a pesquisa. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Predefinição:Audiência_de_Game_of_Thrones Acesso em: jul. 2019.

Uma obra que se destaca de forma tão intensa entre o público, que é tão diversificado e por certas razões aprecia o mesmo objeto estético, merece um estudo que possa tentar explicar esse fenômeno midiático e respectivas implicações.

1.2 A PROBLEMÁTICA DESTE ESTUDO

“Por que tanto tempo de nossa vida é gasto com estórias? Porque, como o crítico Kenneth Burke nos disse, estórias são equipamentos para a vida”.

(MCKEE, p. 24, 2006).

Esta pesquisa busca discutir e refletir sobre o fenômeno receptivo, a experiência estética e o processo de criação da saga *As Crônicas de Gelo e Fogo*, assim como algumas considerações e aproximações com sua adaptação audiovisual para a série televisiva *Game Of Thrones*. Os suportes teóricos utilizados se relacionam a teorias que refletem sobre o leitor, o escritor, à experiência estética, às possibilidades de interpretação de uma obra artística e sua ressignificação, especialmente quando a mesma migra de um suporte midiático para outro.

A escolha do objeto de estudo se deve ao grande sucesso que essa saga tem tido atualmente, seja pelos inúmeros personagens passíveis de identificação, os quais são cuidadosamente delineados, seja pela atualização do gênero de fantasia, proposta pelo autor, ou seja, pela forma com que a própria narrativa é conduzida. Como objetivo geral, procura-se entender a relação da obra com a sociedade contemporânea, na busca de esclarecer as razões pelas quais *As Crônicas de Gelo e Fogo* (e sua versão televisiva *Game of Thrones*) se instalam de forma tão vigorosa no imaginário do público.

Considerando a importância de uma interpretação consistente para a análise de uma obra e a relação fundamental entre autor, obra e leitor, os aportes teóricos para essa tese partem principalmente do trabalho de pesquisa do estudioso italiano Umberto Eco⁴⁷, devido a sua grande importância como teórico da literatura e também como romancista. Segundo Eco:

⁴⁷ Nascido em Alexandria – não a do Egito, mas a do Piemonte, às margens do Rio Pó, fundada em homenagem ao papa Alexandre III –, Eco passou boa parte de sua vida na Universidade de Bolonha, a mais antiga da Europa, fundada em 1088. Foi titular e professor de honra aposentado da cadeira de semiótica, além de diretor da Escola de Ciências Humanas da mesma universidade. Na década de 1960, Eco notabilizou-se pelos seus estudos acerca da *Cultura de Massa*, em especial os ensaios contidos no livro *Apocalípticos e Integrados* (1964), em que ele defendeu uma nova orientação nos estudos dos fenômenos da Cultura de Massa, criticando a postura apocalíptica daqueles que acreditam que a Cultura de Massa é a ruína dos "altos valores" artísticos — identificada com a Escola

A leitura de obras literárias nos obriga a um exercício de fidelidade e de respeito na liberdade da interpretação. Há uma perigosa heresia crítica, típica de nossos dias, para a qual de uma obra literária pode-se fazer o que se queira, nelas lendo aquilo que nossos incontroláveis impulsos nos sugerirem. Não é verdade. As obras literárias nos convidam à liberdade da interpretação, pois propõem um discurso com muitos planos de leitura e nos colocam diante das ambiguidades, da linguagem e da vida. (ECO, 2003, p. 12).

Seguindo essa linha de pensamento, pode-se afirmar que existem limites para a liberdade interpretativa de um texto, pois o mesmo, ao dar instruções de como deve ser usufruído, requer do leitor habilidade para bem realizar esse processo cooperativo. E, especialmente no caso da narrativa de fantasia, gênero que se aplica ao objeto de estudo aqui em questão, por trazer um mundo que extrapola o ordinário, requer uma cooperação por parte do leitor ainda um pouco mais dedicada.

Em *As Crônicas de Gelo e Fogo*, George R. R. Martin não apenas nos conta sobre os dilemas enfrentados por personagens em um mundo onde há magia e criaturas mitológicas, como os dragões e lobos gigantes, ele vai além. A estória traz também situações que podem ser vistas de forma análoga às situações da nossa realidade. Situações que envolvem o caráter humano em relação a preconceitos, sentimentos, fé, dúvida, amor, política, amizade, etc. Isto é, a questão da psiquê humana é evidenciada, de forma que é possível delinear questões intrínsecas de cada personagem e o que eles fazem frente às diversas situações adversas que enfrentam. Além disso, uma descrição mais condizente com as atividades humanas do cotidiano não é ignorada, como é de costume em histórias tradicionais de fantasia. Essas diferenças fazem com que Martin possa ser considerado como um escritor que renovou o gênero da fantasia. Sendo assim, mesmo que o fruidor, conhecedor do gênero antecipe algumas características que ele sabe que irão fazer parte da estória, ele também se surpreende ao perceber que a narrativa tem muito mais a oferecer. Essa relação será detalhada mais à frente deste capítulo, paralelamente ao da definição do gênero Fantasia.

de Frankfurt, mas não necessariamente e totalmente devedora da Teoria Crítica — e, também, a postura dos integrados — identificada, na maioria das vezes, com a postura de Marshall McLuhan —, para quem a Cultura de Massa é resultado da integração democrática das massas na sociedade. Disponível em: <http://www.umbertoeco.com/en/> Acesso em: 20 de jul. 2016.

1.2.1 Hipóteses de Estudo

“A obra de ficção nos encerra nas fronteiras de seu mundo e, de uma forma ou de outra, nos faz levá-lo a sério.”

(ECO, 1994, p. 84).

Diante da vida contemporânea, a qual faz com que as pessoas trabalhem mais e mais, já que “tempo é dinheiro”, a necessidade de ficção e de fabulação leva uma grande maioria a procurar por algum tipo de narrativa ficcional, a qual, preferencialmente, seja em um formato mais acessível, exigindo menos esforço intelectual. Dessa forma, o ato da leitura não é algo frequente, especialmente em relação a livros de literatura, entre os jovens estudantes, os quais dividem o tempo livre e a atenção com diferentes atividades midiáticas. A “leitura exige tempo, atenção, concentração, luxos ou esforços que não condizem com a vida atual”. (PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 178). Críticos literários afirmam a mudança no perfil do leitor, argumentando que as pessoas já não se interessam pela literatura como antes:

[...] o tipo de vida na sociedade contemporânea não é propício ao isolamento e à leitura, que é básico do amor à literatura. Depois, na universidade um excesso de especialização que faz com que a literatura se torne pretexto da sua carreira e não um assunto escolhido por amor. E não só no Brasil. Depois, porque a vida contemporânea fornece tanta informação, deixando qualquer um, seja alguém que ame a literatura ou não, sempre muito dividido. O que ocorre, ao meu ver, com a cultura no mundo atual, é um excesso de informação e uma carência de formação. Essa informação vem de enxurrada e de uma forma indiferente (PERRONE-MOISÉS, Leyla, *Literatura contra a barbárie* [Entrevista concedida à *Folha*] ago. 1998).⁴⁸

Um fato importante a ser destacado é que, na era da globalização, a atenção dos leitores e público em geral fica dividida entre os apelos das diferentes formas de mídia, como o computador, a televisão, o *smartphone*, entre outros. A disponibilidade de informação e conteúdo, de forma instantânea, na era da banda larga, muitas vezes, no lugar de contribuir para o enriquecimento através do conhecimento de mundo próprio, faz com que o foco seja disperso pelo excesso de informação.

⁴⁸ Entrevista dada à *Folha* no lançamento do livro *Altas Literaturas*, em 1998. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs02089804.htm> Acesso em 10 de fev. 2015.

É importante levar em conta que muitos dos conteúdos que eram apreciados antes em formatos mais tradicionais, como o livro impresso, revistas, *CD's (Compact Discs)*, *DVD's (Digital Video Discs)* e *Blu-ray*, estão disponíveis na Internet e com fácil acesso. São tantas opções para os leitores-internautas que parar para ler um livro se torna algo tão dispendioso que a maioria das pessoas dificilmente o faz. As redes sociais, como o *Facebook*⁴⁹, *Twitter*⁵⁰, *Instagram*⁵¹, entre outras, consomem grande parte do tempo que é gasto *online*. Além disso, ainda há aqueles que passam boa parte do tempo em que estão conectados à rede jogando *games online*, assistindo vídeos, que variam entre filmes, animações, seriados, videoclipes e afins, de maneira que pouco tempo é dedicado à pesquisa e leitura de conteúdos que não sejam entretenimento ou comunicação entre usuários.

Dessa forma, a atenção dedicada para a leitura de um texto mais longo tem se tornado cada vez mais escassa, assim como muitas estórias têm sido apresentadas em formatos cada vez mais curtos, simples ou, ainda, fragmentados, para que sejam apreciadas pelo grande público. No entanto, apesar do formato originalmente em livro impresso, com centenas e centenas de páginas, a saga de fantasia *As Crônicas de Gelo e Fogo*, assim como as também extensas obras literárias *O Senhor dos Anéis* e *Harry Potter*, são exemplos de narrativas muito caras a seus leitores, sendo que, depois de transformadas em vídeo, foram ainda mais apreciadas por um

⁴⁹ O *Facebook* é uma rede social, lançada em 2004, criada por Mark Zuckerberg, Eduardo Saverin, Andrew McCollum, Dustin Moskovitz e Chris Hughes, estudantes da Universidade Harvard. O termo é composto por *face* (que significa face ou rosto) e *book* (que significa livro), o que indica que a tradução literal de *Facebook* pode ser "livro de faces ou rostos". O *Facebook* é gratuito para os usuários e gera receita proveniente de publicidade, incluindo *banners* e grupos patrocinados. Os usuários criam perfis, que contêm fotos e listas de interesses pessoais, trocando mensagens privadas e públicas entre si e participantes de grupos de amigos. A visualização de dados detalhados dos membros é restrita para membros de uma mesma rede ou amigos confirmados, também podendo ser livre para qualquer um. O aplicativo possui várias ferramentas, como o mural, que é um espaço na página de perfil do usuário, o qual permite aos amigos postar mensagens para ele ver. Ele é visível para qualquer pessoa, com permissão para ver o perfil completo, e posts diferentes no mural aparecem separados no "*Feed de Notícias*". Disponível em: <http://www.significados.com.br/facebook/> Acesso em: jun. 2016.

⁵⁰ O *Twitter* é uma rede social na qual é possível postar mensagens com até 140 caracteres, incluindo letras e *emoticons* (emoji) para *Twitter*, que podem ser visualizadas por pessoas de todo o mundo. A rede de *microblogs* é uma das mais populares da atualidade. O serviço pode ser acessado usando um navegador *web* ou com base em aplicativos clientes, bastando fazer o *login* do *Twitter* com sua conta, em diversos sistemas operacionais, a saber *mobile* e *desktop*. Disponível em: <http://www.techtudo.com.br/tudo-sobre/twitter.html> Acesso em: jun. 2016.

⁵¹ O *Instagram* é uma rede social de fotos para usuários de *Android* e *iPhone*. Basicamente, se trata de um aplicativo gratuito, que pode ser baixado e, a partir dele, é possível tirar fotos com o celular, aplicar efeitos nas imagens e compartilhar com seus amigos. Há ainda a possibilidade de postar essas imagens em outras redes sociais, como o *Facebook* e o *Twitter*. No *Instagram*, os usuários podem curtir e comentar nas suas fotos e há ainda o uso de *hashtags* (#), para que seja possível encontrar imagens relacionadas a um mesmo tema, ainda que as pessoas que tiraram essas fotos não sejam suas amigas. Disponível em: <http://canaltech.com.br/o-que-e-instagram/o-que-e-instagram/> Acesso em: jun. 2016.

público maior, o qual busca saber mais e mais sobre as personagens e todo o universo narrativo por trás delas.

Diante desse quadro, *a primeira hipótese* que se considera é de que, nessa era de rápidos avanços tecnológicos e globalização, em que tudo parece ser tão transitório e efêmero, surge um sentimento de fragmentação e instabilidade, causando desconforto e talvez até certa insegurança, quanto aos acontecimentos e pessoas. É possível que, na busca de estabilidade, completude e sentido, as narrativas mais longas, com personagens mais complexas e humanas, ainda que sejam de mundos de fantasia, preencham esse vazio causado pela efemeridade das coisas e ainda garantam uma certa segurança de que os eventos têm continuidade e sentido.

Em relação a grande repercussão da obra, *a segunda hipótese* levantada é de que o homem possui necessidade de fabular; assim, nessa era da informação instantânea, narrativas de fantasia longas e complexas inspiram a criatividade dos leitores, que participam ainda mais ativamente da fruição da narrativa, de diferentes formas, que ocorrem não só pela leitura das páginas dos livros e assistindo a série televisiva, mas também por meio das discussões em fóruns, programas de TV e rádio, jogos eletrônicos e de tabuleiro, fanzines, etc. Todo esse movimento caracteriza essas histórias como narrativas migrantes e, por estarem veiculadas em diferentes formatos midiáticos, elas reforçam o imaginário do mundo que trazem e tornam a experiência estética mais intensa, ou pelo menos, mais ampla.

Os leitores e telespectadores, isto é, os fruidores, acompanham durante horas, dias, semanas, meses e até mesmo anos, um emaranhado de histórias com diversos personagens, que se dividem em diferentes núcleos e têm suas tramas em torno da temática central ou *Idea Governante*. Esses temas narrativos são contados por meio das perspectivas das personagens, o que confere à narrativa uma sensação de realismo, uma vez que a experiência pessoal da personagem em questão se relaciona aos diversos aspectos da vida social contemporânea. A discussão sobre o que pode acontecer, as teorias imaginadas para explicar certos mistérios na narrativa e personagens alimentam a criatividade dos leitores e público, que fabulam enquanto esperam o próximo capítulo, tanto do livro quanto da série televisiva. Esse processo de fruição da leitura é dinâmico e acontece de acordo com o conhecimento de mundo que possui cada fruidor, o que origina várias formas pelas quais a obra é interpretada.

1.3 SOBRE A LITERATURA DE MASSA E OS ESTUDOS CULTURAIS

Atualmente englobada dentro dos estudos culturais, a literatura se dá em um contexto multimídia e, por isso, está submetida a um olhar mais amplo em termos de estudo e crítica.

Há, sem dúvida, uma preocupação entre alguns críticos e teóricos quanto ao campo de estudo da literatura e dos estudos culturais que já se tornou um debate um tanto desgastado diante das questões que se apresentam hoje no campo de pesquisa acadêmico. Como já referido brevemente, em relação a essa discussão há duas posturas básicas entre os teóricos da literatura que se mostram em conflito, o que Umberto Eco, sempre ponderado, chama de apocalíptico e integrado. Todorov (2007), por exemplo, apresentou uma visão mais otimista e humanística em relação à literatura e acredita que a leitura de *best sellers* pode preparar os jovens leitores para leituras mais complexas, ou seja, leituras que contemplem mais profundamente a experiência humana. Enquanto que a professora Leyla Perrone-Moisés (2016), anos mais tarde, decepcionou-se com a pesquisa que ela fez em relação ao perfil dos jovens leitores de hoje. Ela chegou à conclusão de que os esses jovens não possuem qualquer instrução sobre o que ler e quando começam suas leituras com romances *best sellers* não passam a ler obras mais elaboradas como era esperado. Essa postura mais tradicional e um tanto apocalíptica tem a ver com o não reconhecimento de que em muitos casos não é necessário ler as obras canônicas ou clássicas para usufruir de uma boa leitura. Isso porque, muitas vezes o que é narrado nessas obras está muito distante do que interessa ao fruidor.

Para que a literatura seja, de fato, apreciada ela precisa significar algo para o leitor. De modo que, alguém que nasceu e cresceu em uma favela não costuma se interessar por narrativas que não condizem de alguma forma com a sua realidade, com as suas expectativas e desejos. Isto é, a busca por identificação é universal. O que ocorre é que o cânone, em geral, celebra valores outros que não os da favela.

Muito embora o *valor literário* de uma obra seja uma questão complicada para ser definida, pois implica também na própria definição da literatura em si, é sabido que o sucesso de uma obra em termos acadêmicos está diretamente ligado ou é diretamente proporcional ao valor que é dado a ela. “Mesmo que se contestem os critérios e valores do juízo literário, resta a possibilidade de consensos baseados na experiência de fruição do leitor do secular acervo designado como literatura”. (PERRONE-MOISÉS, p. 63, 2016).

Levando isso em conta, o foco se volta à figura do leitor, ou nas palavras de Umberto Eco, do *fruidor*. Se existe um consenso de que uma narrativa em determinada obra literária ou outro qualquer suporte midiático faz sucesso ou encanta um grande número de pessoas é porque “o que se conta” é muitas vezes tão importante quanto “como se conta”. De qualquer forma, deve-se atenção aos temas abordados nessas narrativas, de modo que se possa entender o porquê que os mesmos sensibilizam os fruidores. Há primordialmente dois tipos de leitor: *o leitor especializado* que presta atenção na forma e no conteúdo narrativo, explorando as incertezas do

que lhe é apresentado e; *o leitor comum* que presta mais atenção no tema da narrativa e sente dificuldades com as incertezas apresentadas no texto. Sendo assim, também é importante delinear que o valor depende do ponto de vista e do contexto sócio histórico desses tipos de leitor. Segundo Todorov, o leitor não especializado procura nas obras um sentido que torne sua existência mais completa e amplie sua compreensão de si mesmo e do mundo em que vive.

Tendo isso em vista, é imperativo que se observe e reflita sobre como a literatura tem sido apresentada para os leitores desde que ingressam no universo escolar. A imposição de determinadas leituras no currículo escolar pode ser algo que esteja realizando o movimento contrário ao pretendido, ou seja, de cultivar o hábito da leitura nas pessoas. Em outras palavras, como seres historicamente e socialmente localizados as pessoas tendem a se interessar por eventos, objetos e seres que de alguma forma dialoguem com o que são, com o que apreciam, com o que pensam ser relevante.

Os estudos culturais surgem dessa necessidade de ligar a arte e a vida. Da necessidade de aplicação da técnica de análise literária a outros objetos artísticos e/ou culturais. Ampliou-se o corpus dos pesquisadores da área da literatura ao abarcar também o estudo de histórias em quadrinhos, mangás, telenovelas, videogames, cordel, anúncios publicitários, movimentos étnicos, feminismo, homoerotismo, tribos urbanas, música, cinema, reportagens, tribos urbanas, etc. Os estudos culturais consistem em um estudo multidisciplinar que conecta várias áreas do saber de forma coerente e relevante. Eco chama a atenção de que devemos pensar nas condições de fato e que operamos em e para um mundo construído na medida humana.

Algumas pessoas acompanham e usufruem das narrativas porque procuram descansar depois de um dia de atividades, outras procuram um pouco de aventura e emoção por meio de seus personagens favoritos, outras ainda subtraem das narrativas conhecimentos diversos que lhes interessam e, há aqueles que veem nas situações vividas pelas personagens similaridades com a vida real e assim também conseguem entender melhor as coisas, pessoas e acontecimentos.

As Crônicas de Gelo e Fogo, como uma dessas narrativas, apresenta várias situações que algumas reflexões das personagens podem levar às reflexões sobre o mundo em que se vive de forma crítica, mesmo que seja uma narrativa de fantasia, as analogias se estendem por toda obra.

[...] uma voz em seu interior sussurrou: *Não há heróis*, e ela se lembrou do que Lorde Petyr lhe dissera, ali naquela mesma sala: “A vida não é uma canção, querida. Poderá aprender isso um dia para a sua decepção”. *Na vida, os monstros vencem*, disse a si mesma [...] (MARTIN, 2010, p. 525).

Ao se voltar novamente atenção para o fruidor e a obra, depara-se com a poética da obra aberta. Afinal, com relação à estética de uma obra, como se pode definir a sua abertura? Bem, é preciso saber que uma obra de arte consiste em um objeto criado por um autor que prevê uma cadeia de efeitos comunicativos para que cada leitor, ou fruidor, seja capaz de ler a obra de forma semelhante a imaginada originalmente pelo autor. Assim, diz-se que a obra produzida pelo autor possui uma forma acabada, pois ele espera que sua obra seja entendida e/ou fruída da maneira como ele a imaginou.

Porém, como se sabe, no ato da leitura ou fruição, cada fruidor faz uso de sua bagagem cultural específica, de sua sensibilidade privada, de seus gostos, ideais, preconceitos e visão de mundo particular. Sendo assim, a leitura que cada indivíduo faz está dentro dos limites de uma perspectiva pessoal. A forma estética de uma obra pode ser validada, na medida em que é lida e interpretada segundo perspectivas múltiplas, demonstrando riqueza de características e ressonâncias, contudo sem nunca deixar de ser ela mesma. Os sinais e indicações do autor presentes no texto mostram o caminho correto a ser seguido e garantem que o texto não seja lido de forma errônea, de outra forma, se transfigurados por alguma superinterpretação, deixam de ter os significados que lhes são devidos.

Neste sentido, portanto, uma obra de arte, forma acabada e *fechada* em sua perfeição de organismo perfeitamente calibrado, é também *aberta*, isto é, passível de mil interpretações diferentes, sem que isso redunde em alteração de sua irreproduzível singularidade. Cada fruição é, assim, uma *interpretação* e uma *execução*, pois em cada fruição a obra revive dentro de uma perspectiva original. (ECO, 2013, p. 40).

A tendência da obra aberta consiste em operar no leitor a liberdade nos movimentos de interpretação, posicioná-lo como o maestro de uma rede de relações que não tem fim, dentre as quais, ele estrutura a sua forma sem que sofra prescrições de modos definitivos para fruição da mesma. Uma obra de arte, em geral, não está completamente acabada, pois para ser compreendida, demanda do leitor ou fruidor uma resposta criativa em cooperação com os movimentos textuais do autor.

O autor oferece, em suma, ao fruidor uma obra a *acabar*: não sabe exatamente de que maneira a obra poderá ser levada a termo, mas sabe que a obra levada a termo será, sempre e apesar de tudo, a *sua* obra, não outra, e que ao terminar o diálogo interpretativo ter-se-á concretizado uma forma que é a *sua* forma, ainda que organizada por outra de um modo que não podia prever

completamente: pois ele, substancialmente, havia proposto algumas possibilidades já racionalmente organizadas, orientadas e dotadas de exigências orgânicas de desenvolvimento. (ECO, 2013, p. 62).

Os movimentos interpretativos de uma obra literária se ligam ao conceito de abertura e dinamicidade textual, pois a abertura de uma obra é o que permite a integração dos complementos produtivos concretos dentro das várias perspectivas pessoais da parte dos fruidores. Esse processo dinâmico resulta em leituras múltiplas e diversas que são, porém, válidas, pois surgiram em resposta livre e inventiva aos sinais contidos na obra.

Considerando o início do século XXI e todas as transformações sofridas pela sociedade com o advento da tecnologia da informação e comunicação, além das facilidades de acesso e apreciação de um objeto cultural, seria ingenuidade pensar que o grande público é submetido passivamente a um determinado tipo de produção cultural. Em outras palavras, o grande público faz a escolha, não é manipulado, ao menos não totalmente. Para entender a razão disso é necessário que o público seja entendido sócio historicamente. Porque a arte tem sido um instrumento, um meio de fantasia, uma forma de expressar desejos, aspirações, criar mundos imaginários é que se deve levar em conta que o grande público faz escolhas, em sua grande maioria, de forma consciente. Há elementos na obra artística midiática que condizem com os valores que esse público possui. Em se tratando da produção cultural de massa, existe um elo de influências entre aqueles que produzem a arte e o público. Nesse processo tanto o público quanto os produtores culturais ou artistas estabelecem relações, uma vez que compartilham paixões semelhantes.

A humanidade tem uma dimensão ficcional que organiza sua experiência por meio de narrativas. A influência das narrativas ficcionais, sejam elas na forma de livros, séries televisivas, quadrinhos ou *games*, na formação sociocultural é muito grande, pois ajusta de forma constante o hábito do grande público que as acompanham fielmente. Destarte, o potencial de formação social das narrativas - como é o caso de *As Crônicas de Gelo e Fogo* e *Game of Thrones* - com às várias formas de recepção e ressignificação, consiste atualmente em um versátil modo de entender o mundo, na medida que traz significado aos seres e eventos enquanto incitam a criatividade e a imaginação dos fruidores.

Além disso, o ser humano, independentemente da política ou de qualquer tipo de influência externa, possui a necessidade de fantasiar, fabular e sonhar. Essa experiência criativa é o que torna o ser humano tão complexo. A imaginação é o que potencializa a criação de obras e a arte reflete a capacidade humana. A pintura, o teatro, a escultura, a música, o cinema, a

literatura, as produções culturais em geral, não são apenas uma representação do mundo, mas são também uma experiência espiritual criativa da fantasia humana. E isso não significa que seja algo superior ou divino, não quer dizer nada disso. O que é preciso atentar é que os homens são iguais em direitos, porém, não são iguais em qualidade, e esse aspecto é preciso ser apreciado.

1.4 CULTURA DE MASSA E OS *BEST SELLERS*

“Cultura é uma noção complexa cuja origem etimológica remete ao trabalho agrícola, ao cultivo do campo. Essa transposição ao termo, das atividades agrícolas para os indivíduos, implica a ideia de que a cultura não é algo inato, natural nos seres humanos, mas sim alguma coisa que deve ser cultivada, que é adquirida e que envolve um processo de formação.”

(FACINA, 2004, p.11)

Com centenas de personagens, uma trama complexa e envolvente, as narrativas de *As Crônicas de Gelo e Fogo* se transformaram em um fenômeno transmidiático, da literatura para a arte televisiva, jogos eletrônicos, quadrinhos, *fan fictions* (estórias inventadas e publicadas pelos fãs), música, entre outros. Uma aventura que se inicia com a leitura do romance pode se tornar mais envolvente à medida que o leitor entra em contato com a narrativa em outros suportes, como a película fílmica e respectiva trilha sonora, o jogo eletrônico, entre outras mídias.

Frequentemente, narrativas transmidiáticas não consistem apenas em personagens singulares, mas sim em universos ficcionais complexos, os quais podem suportar inúmeras personagens inter-relacionadas e suas estórias. Esse procedimento de constituição de mundo incentiva uma ânsia enciclopédica tanto no escritor quanto nos fruidores que são atraídos a dominar o que pode ser aprendido sobre um mundo, que sempre se expande além do seu conhecimento.

Quando se lê um romance, conto ou estória, o leitor é levado a um mundo imaginário e participa de um processo catártico proporcionado pelo enredo e pelas personagens. Esse

processo, na televisão, modifica-se com a encenação e a interpretação das personagens pelos atores. Transformada em vídeo, a estória ganha uma dimensão de luz, som, cores, cenário, entre outros aparatos distintos, o que, frequentemente, torna-a ainda mais atrativa e emocionante para o público. É provável, em muitos casos, que certos cenários e certas personagens ganhem mais vivacidade em forma de película filmica, em relação ao que é apenas descrito com palavras. Cenas épicas ganham grandiosidade e atenção com o auxílio de som, luz e imagem. Dessa forma, portanto, é interessante destacar que, com a adaptação para a televisão, a narrativa de *As Crônicas de Gelo e Fogo* têm recebido ainda mais fãs, sejam eles fruidores que leem os livros e assistem a série ou aqueles que somente assistem a narrativa na TV. Ainda hoje, quando se trata de qualquer tipo de objeto cultural que chame a atenção de um grande público, existem críticas severas quanto à forma como a obra é realizada, bem como com relação às intenções da mesma em relação ao mercado. Assim como outras obras adaptadas, *Game of Thrones* tem sofrido várias críticas, entre elas, por ser uma superprodução televisiva de alto orçamento.

É certo que a propaganda e as grandes produções, voltadas à realização de uma obra para a televisão, exerçam grande influência na escolha do público, no entanto, não se trata de um fator decisivo. Alguns críticos, descontentes com as transformações ocasionadas pela tecnologia, ainda insistem em depreciar a Cultura de Massa como um todo, sem levar em conta os aspectos positivos contidos nessa mudança. Para entender como funciona esse fenômeno, devemos resgatar como o mesmo surgiu, a fim de, assim, melhor compreender nosso objeto de estudo.

A transformação da arte e da maneira como recebê-la pelas massas foi um acontecimento que marcou fortemente a sociedade, a qual, desde a era da reprodutibilidade técnica, passou a ter acesso às obras que antes só podiam ser apreciadas por uma elite social. No final do século XIX e início do XX "os antropólogos lançaram mão da noção de cultura para explicar a diversidade existente entre as sociedades humanas". A cultura não consiste, portanto, em um todo harmônico, mas em uma arena de debates, agitações e lutas de classe que definem a identidade de uma sociedade. É preciso perceber e valorizar as culturas diferenciadas e o papel que desempenham. A literatura, como objeto de cultura (assim como o cinema, a música e o teatro):

[...] não é espelho do mundo social, mas parte constitutiva desse mundo. Ela expressa visões de mundo que são coletivas de determinados grupos sociais. Essas visões de mundo são informadas pela experiência histórica concreta desses grupos sociais que as formulam, mas são também elas mesmas construtoras dessa experiência. Elas compõem a prática social material desses indivíduos e dos grupos sociais aos quais se relacionam. Nesse caso, analisar

visões de mundo e ideias em textos literários supõe investigar as condições de sua produção, situando seus autores histórica e socialmente. (FACINA, 2004, p.25).

Além disso, há mais um importante aspecto a ser levado em conta, quando se trata de cultura, mais especificamente, a arte: a instância imaginária. A imaginação e a criatividade estão diretamente ligadas à necessidade que o ser humano tem de arte. Essa pode ser uma das fortes razões pela qual muitas das obras artísticas são escolhas do grande público.

Walter Benjamin⁵², em um dos seus mais importantes ensaios, *A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica*, publicado pela primeira vez em 1936, discorre sobre a maneira como a singularidade da apreciação de uma obra de arte foi mudada, devido à criação de novas formas de reprodução, mais especificamente a fotografia e o cinema. Segundo o estudioso, essas invenções tecnológicas geraram implicações políticas, de forma que a arte estava, então, disponível para apreciação pelas massas e, portanto, não era somente de privilégio exclusivo das elites.

A obra de arte, por princípio, foi sempre suscetível de reprodução. O que alguns homens fizeram podia ser feito por outros. Assistiu-se em todos os tempos, a discípulos copiarem obras de arte, a título de exercício, os mestres reproduziram-nas a fim de garantir a sua difusão e os falsários imitá-las com o fim de extrair proveito material. As técnicas de reprodução são, todavia, um fenômeno novo, de fato, que nasceu e se desenvolveu no curso da história, mediante saltos sucessivos, separando por longos intervalos, mas num ritmo cada vez mais rápido. (BENJAMIN, 1975, p. 11).

O progresso das técnicas de reprodução, no qual uma pintura, por exemplo, pode ser reproduzida em larga escala, o que facilita o acesso da mesma à grande massa, destituiu a obra de arte do seu *status* original, de raridade. Dessa forma, ocorreu uma destruição do que Benjamin chama de "aura", sendo esse o ponto mais importante do estudo, ou seja, a partir do momento em que a obra de arte sai da atmosfera da aristocracia e da religiosidade, que a

⁵² Walter Benedix Schönflies Benjamin, mais conhecido como *Walter Benjamin*, nasceu em Berlim, a 15 de julho de 1892, no âmbito de uma família judia, filho dos comerciantes Emil Benjamin e Paula Schönflies. Posteriormente, ele se tornaria ensaísta, crítico de literatura, tradutor, filósofo e sociólogo da cultura, sendo um dos membros mais importantes da Escola de Frankfurt. Ele foi profundamente influenciado por doutrinas aparentemente díspares, como o materialismo marxista, o idealismo, de Hegel, e a mística judaica, de Gershom Scholem. Ainda adolescente, simpatizava com o socialismo, integrando o Movimento da Juventude Livre Alemã e escrevendo para a publicação deste grupo. É possível perceber, então, certa inspiração nietzschiana no jovem Benjamin. Enquanto adepto da Teoria Crítica, foi marcado tanto por Georg Lukács, quanto pelo dramaturgo alemão Bertolt Brecht, gosto que traduz sua natureza por um lado artística, por outro intelectual. Disponível em: <http://www.infoescola.com/biografias/walter-benjamin/> Acesso em: jul. 2015.

caracterizam como um objeto de culto para poucos, a dissolução da aura atinge proporções sociais. A aura, por estar relacionada à autenticidade e originalidade, não existe em reprodução em grande escala. Em outras palavras, a percepção estética se alterou por meio da tecnologia de reprodução em massa.

[...] na época das técnicas de reprodução, o que é atingido na obra de arte é a sua *aura*. Esse processo tem valor de sintoma, sua significação vai além do terreno da arte. Seria impossível, de modo geral, que as técnicas de reprodução separassem o objeto reproduzido do âmbito da tradição. Multiplicando as cópias, elas transformam o vento produzido apenas uma vez num fenômeno de massas. Permitindo ao objeto produzido oferecer-se à visão e à audição, em quaisquer circunstâncias, conferem-lhe atualidade permanente. Esses dois processos conduzem a um abalo considerável da realidade transmitida - a um abalo da tradição, que se constitui na contrapartida da crise por que passa a humanidade e sua renovação atual. Estão em estreita correlação com os movimentos de massa hoje produzidos. (BENJAMIN, 1975, p.14).

Benjamin, todavia, não lamenta a perda da aura, pois a obra de arte, afastada de sua esfera de contemplação, ganha outro tipo de valor, o de consumo, e ainda se tornou acessível ao grande público. Para o estudioso, a obra de arte não é extinta, devido a sua reprodução, mas sim, transformada. Em termos gerais, o fenômeno da popularização quanto ao acesso à comunicação, advinda da revolução tecnológica, culminou na massificação da cultura. Ainda para o mesmo autor, a obra de arte, que é reproduzida, abala a tradição e assim atualiza o objeto reproduzido, criando a possibilidade de renovação da humanidade. Logo, ela institui um diálogo com os movimentos de massa dentro da sociedade, algo que anteriormente não acontecia com a arte tradicional. Para Adorno⁵³ e Horkheimer⁵⁴, colegas de Walter Benjamin, na escola de Frankfurt⁵⁵, a intensa verticalização do processo e seu caráter doutrinador pode ser melhor apreendido pela ideia de *Indústria Cultural*⁵⁶. Uma característica importante para a construção

⁵³Este renomado intelectual alemão, *Theodor Ludwig Wiesengrund-Adorno*, nascido em Frankfurt, no dia 11 de setembro de 1903, formou-se em filosofia, sociologia, psicologia e tornou-se também musicólogo e compositor, graduando-se na Universidade de Frankfurt. Disponível em: <http://www.infoescola.com/biografias/theodor-adorno/> Acesso em: jul. 2015.

⁵⁴*Max Horkheimer* (Estugarda, 14 de fevereiro de 1895 — Nuremberga, 7 de julho de 1973) foi um filósofo e sociólogo alemão. Como grande parte dos intelectuais da Escola de Frankfurt, era judeu de origem, filho de um industrial - Moses Horkheimer - e ele próprio estava destinado a dar continuidade aos negócios paternos. Por intermédio de seu amigo Friedrich Pollock, Horkheimer associou-se em 1923 à criação do Instituto para Pesquisa Social, do qual foi diretor, em 1931, sucedendo o historiador austríaco Carl Grünberg. Disponível em: <https://educacao.uol.com.br/biografias/max-horkheimer.htm> Acesso em: jul. 2017.

⁵⁵ É importante ressaltar que Benjamin era mais um inspirador da escola de Frankfurt do que um membro, devido a sua relação um tanto complicada com o círculo.

⁵⁶ Tendo como base a crítica ao Aufklärung (Iluminismo ou Esclarecimento), proposto por Immanuel Kant, Theodor Adorno e Marx Horkheimer, do Instituto de Pesquisas Sociais de Frankfurt, escreveram em 1944- já no exílio nos EUA - o livro *A Dialética do Esclarecimento*, um dos grandes livros de teoria social do século 20. Disponível em: <http://filosofia.uol.com.br/filosofia/ideologia-sabedoria/33/artigo243129-1.asp> Acesso em: jul. 2015.

crítica desses dois filósofos é que eles estavam primordialmente de acordo com as análises de Karl Max⁵⁷, a respeito da sociedade capitalista, isto é, consideravam a ideia da grande importância da economia como força motriz da sociedade. No texto *Dialética do Esclarecimento*, publicado em 1947, Adorno e Horkheimer discorrem sobre a questão principal do desenvolvimento da sociedade capitalista industrial, na era de grandes avanços tecnológicos e em relação com a Indústria Cultural. "O que nos propusemos era, de fato, nada menos do que descobrir por que a humanidade, em vez de entrar em um estado verdadeiramente humano, está se afundando em uma nova espécie de barbárie." (ADORNO, 1985, p.11)

A Indústria Cultural, segundo os autores, ao camuflar as forças de classes, se mostra como exclusivo poder de dominação e transmissão de uma cultura de submissão. Ela se torna o guia que orienta os sujeitos em um mundo caótico e que, por isso, desarticula qualquer rebelião contra seu sistema. Dessa maneira, a satisfação proporcionada pela Indústria Cultural acaba por desmobilizar ou evitar qualquer revolta que, de alguma forma, fora o papel principal da arte.

[...] a fim de tornar os trabalhadores dóceis e submissos, não bastava recorrer à dicotomia entre civilização e cultura, entre escassez material externa e riqueza espiritual interna. Tornou-se imperioso mudar os padrões de organização da produção cultural que foi sendo gradativamente cooptada pela esfera da civilização, isto é, sendo absorvida pelo sistema da produção de bens materiais que reestruturou inteiramente as formas de circulação e consumo da cultura. (ADORNO & HORKHEIMER, 1985, p. 70).

A Indústria Cultural converte as pessoas em seu objeto, não permitindo o desenvolvimento de uma consciência crítica. Por meio dessa análise dos meios de comunicação de massa, Adorno e Horkheimer concluíram que a Indústria Cultural visa o consumo. Ela

⁵⁷Karl Heinrich Marx (Tréveris, 5 de maio de 1818 — Londres, 14 de março de 1883) foi um intelectual e revolucionário alemão, fundador da doutrina comunista moderna, que atuou como economista, filósofo, historiador, teórico político e jornalista. As teorias de Marx sobre a sociedade, a economia e a política - conhecidas coletivamente como marxismo - afirmam que as sociedades humanas progredem por meio da luta de classes: um conflito entre a classe burguesa, que controla a produção, e um proletariado, que fornece a mão de obra para a produção. Ele chamou o capitalismo de "a ditadura da burguesia", acreditando que seja executada pelas classes ricas para seu próprio benefício. Marx previu que, assim como os sistemas socioeconômicos anteriores, o capitalismo produziria tensões internas que conduziriam à sua autodestruição e substituição por um novo sistema: o socialismo. Ele argumentou que uma sociedade socialista seria governada pela classe trabalhadora, a qual ele chamou de "ditadura do proletariado", o "estado dos trabalhadores" ou "democracia dos trabalhadores". Marx acreditava que o socialismo viria a dar origem a uma apátrida, uma sociedade sem classes, chamada de comunismo. Junto com a crença na inevitabilidade do socialismo e do comunismo, Marx lutou ativamente para a implementação do primeiro, argumentando que os teóricos sociais e pessoas economicamente carentes devem realizar uma ação revolucionária, organizada para derrubar o capitalismo e trazer a mudança socioeconômica. Disponível em: https://www.ebiografia.com/karl_marx/ Acesso em: jul. 2017.

transforma as pessoas em consumidores de mercadorias culturais e tira a seriedade da cultura dita erudita, bem como sua autenticidade. Nesse sentido, ela é simultaneamente uma ferramenta de perpetuação do capitalismo e principal representante do mesmo.

Para todos algo está previsto; para que ninguém escape, as distinções são acentuadas e difundidas. O fornecimento ao público de uma hierarquia de qualidades serve apenas para uma quantificação ainda mais completa. Cada qual deve se comportar, como que espontaneamente, em conformidade com seu *level*, previamente caracterizado por certos sinais, e escolher a categoria dos produtos de massa fabricada para seu tipo. (ADORNO & HORKHEIMER, 1985, p. 113).

É importante ressaltar, no entanto, que Adorno e Horkheimer fizeram a distinção entre os dois termos "Indústria Cultural" e "Cultura de Massa". Eles definem a Cultura de Massa como aquela que vem do povo, das regionalizações, costumes, tradições e sem a intenção de ser comercializada. Em contraposição à visão anterior, a Indústria Cultural seria aquela que tem padrões repetitivos, os quais objetivam construir uma estética ou percepção, voltada ao consumo. Assim, a Indústria Cultural teria por objetivo a dependência e alienação dos sujeitos, que teriam o gosto padronizado e seriam induzidos a consumir os produtos "de baixa qualidade". Por essa razão, o termo "Indústria Cultural" ganhou um aspecto semântico negativo e, por isso, alguns autores optam pelo uso do termo "Cultura de Massa", que está mais ligado à valorização da cultura, enquanto que o primeiro está mais ligado a uma ideologia imposta à sociedade. Nessa visão mais apocalíptica, os meios de comunicação de massa são vistos como um desestímulo à sensibilidade, desconsiderando as diferenças culturais e padronizando a todos por meio de um forte apelo da publicidade e propaganda. Com base na mídia, a técnica é aliada do sistema para o favorecimento da manipulação.

Já a arte clássica e erudita não tem a pretensão de ser comercializada e nem aparece de forma espontânea, todavia, é criada tecnicamente e contém uma autenticidade sem igual - ainda que, mais tarde, possa ser reproduzida e padronizada, de acordo com os interesses da Indústria Cultural. O cinema é o principal exemplo da Indústria Cultural, visando a lucratividade, já que os filmes são feitos para serem vistos pelo maior número de pessoas possível e, por isso, alguns padrões se estabeleceram: a luta do bem contra o mal (vilão e mocinho) e as histórias de amor com finais felizes, por exemplo. Assim, com essas características, a produção cinematográfica se torna restrita e com pouco espaço para o que é novo.

Além do cinema, o mundo da música também sofreu grande influência desse fenômeno, como por exemplo, uma canção ou ritmo musical famoso, que passa a ser copiado imediatamente, plagiado e refeito em outras versões, a exemplo do que acontece quando uma música internacional é refeita em outra língua, geralmente, por outros artistas. Esses artistas são criados de acordo com o que se pensa ser interessante para o público e assim também é com suas canções, independentemente da qualidade. Afinal, o que realmente importa são as vendas, sendo que a crítica feita é de que, nesse ciclo vicioso, no qual a Indústria Cultural produz "cultura" para as massas, a arte passa a ser definida por essa mesma indústria. Dessa maneira, devido a esses padrões estabelecidos, a forma de apreciação e julgamento estético fica muito prejudicada ou nula. Em relação ao cinema, Benjamin fez um contraponto ao argumentar que não se deve procurar elementos da arte tradicional em um vídeo. O cinema produz um choque que não era mais sentido com a arte e esse efeito se adapta ao público, tanto quanto o público se adapta a ele. A significação social se fortaleceu e a relação entre a obra e o público se torna mais próxima, por meio do cinema ou, ainda hoje, pela produção audiovisual.

A associação de ideias do espectador é interrompida imediatamente, com a mudança da imagem. Nisso se baseia o efeito de choque, provocado pelo cinema, que, como qualquer outro choque, precisa ser interceptado por uma atenção aguda. *O cinema é a forma de arte correspondente aos perigos existenciais mais intensos com os quais se confronta o homem contemporâneo.* (BENJAMIN, 1985, p. 192 - grifos do autor).

Independentemente de os produtos culturais serem ou não arte, o que é relevante é que ocupam parte do lugar da arte tradicional e restauram funções que estavam enfraquecidas. Todavia, assim como outros frankfurtianos, Benjamin acreditava que a expansão tecnológica pode ser virtuosa para a sociedade, porém, o capitalismo, da forma como se configura, não a beneficia. O cinema seria a construção de um possível narrativo, ocupando o que contemplou a poesia há uns cem anos.

Para Adorno e Horkheimer, a obra de arte reproduzida em larga escala não democratizava a arte - ao contrário do que pensava Benjamin -; o que teria acontecido seria uma banalização da arte que a descaracterizou. Isso teria feito com que o público perdesse o senso crítico e passasse a ser consumidor passivo de todas as mercadorias anunciadas pelos meios de comunicação de massa. Esse acontecimento teria ocasionado a desvalorização de muitas obras, como as pinturas de grandes nomes, a saber, Leonardo da Vinci, com a *Mona Lisa*, que foi e continua sendo reproduzida das mais diversas formas possíveis. Ainda segundo essa linha de pensamento, é praticamente impossível fugir a esse processo, contudo, devemos

procurar outras formas de arte e produção cultural, as quais, embora sejam usadas pela Indústria Cultural, promovam algum tipo de conscientização.

Na sociedade, há uma heterogeneidade cultural, produzida por uma diferenciação das condições de existência, que se liga à estrutura de classe e é resultado da reprodução de um modo de produção. E, além disso, tal diversidade está ainda permeada por diferenciações regionais, relacionadas a particularidades de recursos naturais e às condições históricas, que fornecem formas e conteúdo específicos.

Considerando que a *cultura* pertence a todos e está presente em todas as formas de pensar é que se levantam algumas reflexões sobre a forma como é vista pela sociedade. A referida "*cultura superior*", suposta representante da verdadeira cultura, segundo uma crítica elitista, durante tempo demais tem posto de lado o que se convencionou nomear de *Cultura de Massa*, assim como a *cultura popular* e a *cultura subalterna*. A divisão entre os tipos de cultura nasceu com o capitalismo, a burguesia e a divisão de classes sociais.

Levando em conta o mercado da arte, pode-se afirmar que consiste no que mais expressa a questão do acúmulo de bens materiais e o sistema de emblemas de prestígio, em que se assevera a batalha pelo status na sociedade capitalista. Em outras palavras, nessa sociedade, a arte representa os valores burgueses, pois o prestígio se traduz em valor econômico.

Assim, a arte instaurou um poder político, ainda que instável, sobre a sociedade, com a intenção de fazer perdurar seu poder econômico. Consequentemente, ao se individualizar, perdeu sua relação com a instância do sagrado, tornando-se, em grande parte, laica. Até então, era somente considerado artista aquele que produzia arte erudita; de resto, aquele que produzia arte popular era apenas um artesão. Ao longo do processo histórico, a cultura popular deu origem à Cultura de Massa, termo que atualmente é empregado devido à carga negativa que o primeiro termo adquiriu, por causa do contexto político em que a expressão foi muito usada, como uma forma de populismo⁵⁸.

Sendo assim, Umberto Eco opta pelo uso do termo *Cultura de Massa* por ser coerente com sua crítica ao caráter paralisador das proposições frankfurtianas. De acordo com o autor, mesmo que, ao utilizar os termos “apocalítico” e “integrado”, esteja simplificando as atitudes humanas, sendo até injusto, isso se faz necessário, uma vez que é preciso para trabalhar melhor

⁵⁸ Em qualquer de suas modalidades, paternalista ou justiceiro, o populismo é uma política de manipulação das massas, às quais são imputadas passividade, imaturidade, desorganização e, conseqüentemente, um misto de inocência e de violência, que justificam a necessidade de educá-las para que subam "corretamente" ao palco da história. O populista é obrigado a admitir a realidade bruta de uma cultura dita popular, ao mesmo tempo que precisa valorizá-la positivamente (como solo das práticas políticos e sociais) e negativamente (como portadora dos mesmos atributos, que foram impingidos à massa). CHAUI, Marilena. Notas sobre a cultura popular. In: *Arte em Revista* N. 3 2 ed. São Paulo: Centro de Estudos de Arte Contemporânea, 1983.

as linhas metodológicas. Ambas as nomenclaturas se referem aos que confundem conceitos também genéricos - fetiches, termos que exprimem visões contextuais mistificadas e, muitas vezes, entendidos como verdade -, gerando discussões polêmicas e de mercado, que ainda nos sustentam. Isto é, o ponto de vista dos apocalípticos é claramente uma crítica elitista, que não leva em consideração a maior parte da população. Embora não represente exatamente todos os que dissertem, é um bom exemplo da postura da maioria deles. Já os integrados sua visão é otimista em excesso.

Eco considera, no entanto, que essas duas linhas metodológicas, em vez de opostas, podem ser complementares na produção de uma “crítica popular da cultura popular”. A questão seria encontrar um ponto de equilíbrio entre as duas posturas, visto que a crítica feita pelos apocalípticos, em sua maior parte, tem fortes razões, bem como os benefícios desse advento tecnológico são importantes e revolucionários.

Ao nosso ver, se devemos operar *em e para* um mundo construído na medida humana, essa medida deverá ser individualizada não adaptando ao homem essas condições de fato, mas *a partir dessas condições de fato*. O universo das comunicações de massa é - reconheçamo-lo ou não - o nosso universo; e se quisermos falar de valores, as condições objetivas das comunicações são aquelas fornecidas pela existência de jornais, do rádio, da televisão, da música reproduzida e reproduzível, das novas formas de comunicação visual e auditiva. Ninguém foge a essas condições, nem mesmo o virtuoso, que, indignado com a natureza inumana desse universo da informação, transmite o seu protesto através dos canais de comunicação de massa, pelas colunas do grande diário, ou nas páginas do volume em *paper-back*, impresso em linotipo e difundido nos quiosques das estações. (ECO, 2008, p.11).

O que Eco discute, na verdade, é a definição do que seria a Cultura de Massa e os valores da mesma, pois o termo pode ter diferentes interpretações. Em seguida, ele faz um balanço entre as críticas dos chamados apocalípticos, que são várias e fundamentadas, e a defesa dos chamados integrados. Ainda que a crítica à Cultura de Massa seja devida, é preciso contextualizar-se e reconhecer em que sociedade se vive. O estudioso apresenta a argumentação de ambos os posicionamentos e, portanto, reconhece e aponta quais são os problemas surgidos com a Cultura de Massa, bem como os benefícios que vieram com ela.

Embora o termo “Cultura de Massa” represente um híbrido impreciso em que não se sabe o que significa cultura e o que significa massa é claro, todavia que nesse ponto já não se pode mais pensar na cultura como algo que se articule segundo as imprescindíveis e incorruptas necessidades de um Espírito que não esteja historicamente condicionado pela existência da Cultura de Massa. Desse momento em diante, até mesmo a noção de cultura reclama uma reelaboração e uma reformulação; pelo mesmo motivo por que, quando se afirmou que a história é feita concretamente pelos homens dispostos a resolver

seus problemas econômicos e sociais (e por todos os homens, em relação de oposição dialética entre classe e classe) também se fez necessário articular diversamente a ideia de uma função do homem de cultura. (ECO, 2008, p.15).

O crítico da cultura parece concordar com algumas ideias adornianas, quando declara que o público-alvo da Cultura de Massa, paradoxalmente, obtém entretenimento e cultura de outro âmbito, que não o seu:

A situação conhecida como Cultura de Massa verifica-se no momento histórico em que as massas ingressam como protagonistas na vida associada, co-responsáveis pela coisa pública. (...). Mas, paradoxalmente, o seu modo de divertir, de pensar, de imaginar, não nasce de baixo: através das comunicações de massa, ele lhes é proposto sob forma de mensagens formuladas segundo o código da classe hegemônica. (ECO, 2008, p.24).

A Cultura de Massa veicula algo que é muito importante para o ser humano: a imaginação e fantasia, por meio de mitos que se apresentam das mais diversas formas midiáticas. O mito, a princípio, pode lembrar as narrativas das mitologias greco-romana, nórdicas, chinesas, indígenas, entre tantas outras. Contudo, o crítico e semiólogo francês Roland Barthes⁵⁹ apresentou o mito sob uma perspectiva diferente. Para ele, o mito é uma fala, no entanto, não uma fala qualquer, mas sim, a que se concretiza sob certas condições.

O mito é um sistema de comunicação, uma mensagem. Eis porque não poderia ser um objeto, um conceito, uma ideia: ele é um modo de significação, uma forma. (...) O mito não se define pelo objeto de sua mensagem, mas pela maneira como a profere: o mito tem limites formais, mas não substanciais. Logo, tudo pode ser um mito? Sim, julgo que sim, pois o universo é infinitamente sugestivo. Cada objeto no mundo pode passar de uma existência fechada, muda, a um estado oral, aberto a apropriação da sociedade, pois

59 Roland Barthes (Cherbourg, 12 de Novembro de 1915 — Paris, 26 de Março de 1980) foi um escritor, sociólogo, crítico literário, semiólogo e filósofo francês. Formado em Letras Clássicas, em 1939, e Gramática e Filosofia, em 1943, na Universidade de Paris, fez parte da escola estruturalista, influenciado pelo lingüista Ferdinand de Saussure. Foi crítico dos conceitos teóricos complexos que circularam dentro dos centros educativos franceses nos anos 50. O estudioso concentrou sua atenção no estudo dos símbolos e signos, tendo desenvolvido a teoria de que a linguagem e, conseqüentemente, a escrita literária, não é um reflexo puro e inocente da realidade, mas uma construção do homem, um sistema de signos, que reflete a sua visão do mundo. Seu trabalho era, então, o de revelar o discurso ideológico embutido nos textos. Escreveu, entre outros, *O Rumor da Língua*, *O Grau Zero da Escritura*, *Mitologias*, *O Império dos Signos*, *O Prazer do Texto*, *Fragments de um Discurso Amoroso*, entre outras obras. Sendo assim, ele usou a análise semiótica em revistas e propagandas, destacando seu conteúdo político. Barthes dividia o processo de significação em dois momentos: denotativo e conotativo. Resumida e essencialmente, o primeiro tratava da percepção simples, superficial; e o segundo continha as mitologias, como chamava os sistemas de códigos que nos são transmitidos e adotados como padrões. Segundo ele, esses conjuntos ideológicos eram às vezes absorvidos despercebidamente, o que possibilitava e tornava viável o uso de veículos de comunicação para a persuasão. Disponível em: <http://www.ahistoria.com.br/biografia-de-roland-barthes-resumo/> Acesso em: jun. 2016.

nenhuma lei, natural ou não, pode nos impedir de falar das coisas. (BARTHES, 1993, p 131).

Assim, a Cultura de Massa e o mito se associam; não só aquele das mitologias dos povos antigos, mas o mito como uma mensagem, que abrange e se apropria de muitas coisas. Ele é veiculado com muito mais força pela Cultura de Massa, pois:

Como uma mensagem o mito pode, portanto, não ser oral; pode ser formado por escritas ou representações: o discurso escrito, assim como a fotografia, o cinema, a reportagem, o esporte, os espetáculos, a publicidade, tudo isso pode servir de suporte a fala mítica. (BARTHES, 1993, p. 132).

Eco resgata essa relação de base entre o mito e a Cultura de Massa e também a maneira como essas falas são apresentadas ao grande público. Dessa forma, realiza uma crítica sobre a falta de contextualização do conteúdo apresentado em relação ao público mais ingênuo.

Dos modelos de astros do cinema aos protagonistas dos romances de amor, até os programas de TV para a mulher, a Cultura de Massa, o mais das vezes, representa e propõe situações humanas sem conexão alguma com as situações dos consumidores, e que, todavia, se transformam para eles em situações-modelo. (ECO, 2008, p.25).

Portanto, em uma civilização de massa, muitas pessoas estão sujeitas a essa exposição e influência midiática, que, por sua vez, está relacionada ao comércio.

No âmbito de tal civilização, todos os que pertencem à comunidade se tornam, em diferentes medidas, consumidores de uma produção intensiva de mensagens a jato contínuo, elaboradas industrialmente em série, e transmitidas segundo os canais comerciais de um consumo regido pelas leis da oferta e da procura. (ECO, 2008, p. 27).

A política deveria ser pensada como uma forma de mitos, resgate do *pathos*,⁶⁰ uma vez que o mito se faz presente na mídia em todas as concepções que se tem e trabalha com as

⁶⁰O vocábulo *patho* vem do grego *phatos*, com o significado de sentimento, de sofrimento. Dele originou-se o termo patético, empregado, nos dias atuais, em sentido mais pejorativo do que positivo, sinalizando para algo excessivamente afetado, como o melodrama. Uma abordagem proveitosa do conceito de *pathos* pode ser realizada, por exemplo, com base nos ensinamentos da Retórica e da Poética antigas. No que diz respeito à Retórica, devemos pensar, sobretudo, na maneira pela qual a arte de persuadir, com base no discurso, sistematizou as provas ou os argumentos. Na Retórica, os afetos são designados justamente sob o termo bastante genérico de *pathos*. Para Aristóteles, encaixavam-se nessa rubrica emoções fortes negativas ou positivas, tais quais a cólera, o temor, a indignação, o terror, a inveja, o ódio, a vergonha, a indignação, a piedade, a alegria, entre outros. Persuadir os ouvintes por meio das paixões, eis a finalidade dos argumentos patéticos. As paixões (*pathos*) agem diretamente no auditório, porque, como bem anota Aristóteles (1964, p.100), as paixões “são as causas que introduzem mudanças em nossos juízos”, que variam consoante experimentamos um sentimento agudo, como a alegria ou o

paixões humanas de forma primordial. Não é mais possível entender a produção contemporânea da arte, a não ser compreendendo-a em uma perspectiva política. E, apesar do lado mercantil da Cultura de Massa, ela não se resume a isso. Há, também, a questão lúdica, da imaginação e fantasia, elementos importantíssimos para o ser humano. A busca pelo sentido da vida se dá, em grande parte, por meio da fabulação. Ler um texto ou uma imagem é proliferar os sentidos das mesmas. Assim, não há dúvida de que a imagem cinematográfica consegue atingir mais e melhor o público do que a palavra escrita.

Não há dúvida que na ordem da percepção, a imagem e a escrita, por exemplo, não solicitam o mesmo tipo de consciência; e a própria imagem propõe diversos modos de leitura: um esquema é muito mais aberto a significação do que um desenho, uma imitação mais do que um original, uma caricatura mais do que um retrato. (BARTHES, 1993, p.132).

A produção artística audiovisual ultrapassa a palavra e suas formas de leitura são muito distintas. A ideia da percepção é sempre de caráter heterogêneo, todavia, a imagem é mais clara quanto à significação:

[...] a fala mítica é formada por uma matéria *já* trabalhada em vista de uma comunicação apropriada: todas as matérias-primas do mito, quer sejam representativas quer gráficas, pressupõem uma consciência significativa, e é por isso que pode raciocinar sobre eles independentemente de sua matéria. Esta, porém, não é indiferente: a imagem é certamente mais imperativa do que a escrita, impõe a significação de uma só vez, sem analisá-la, sem dispersá-la. (BARTHES, 1993, p.132).

Porque a imagem é mais clara e mais direta, quando uma obra literária é adaptada para uma mídia audiovisual, a tendência é sempre a expansão da fruição do mito narrativo por meio do mito tecnológico. O papel do mito é levar em consideração a multidão, a massa. O povo não existe naturalmente, precisa ser construído e, por meio da imagem, especialmente a cinematográfica, o mito se faz. Uma grande problemática do Surrealismo⁶¹ era justamente como

ódio. As paixões, enfim, levam o auditório, pela emoção, a esposar a proposição do orador. Reportando essas observações para o campo da poética, podemos asseverar que o *pathos* relaciona-se às emoções provocadas por uma ação dramática nos espectadores ao longo da apresentação de uma peça teatral. Conforme se nota, o *pathos* (patético) é um modo de recepção que pode conduzir à catarse. Assim, o público é como que instado a identificar-se com um evento perturbador. Torna-se útil reparar que o *pathos* era mesmo uma das partes que entravam na constituição do subgênero tragédia grega. Embora identificado, originalmente, no modo dramático, o *pathos* ocorre, sem embargo, no modo narrativo (prosa de ficção) e também no modo lírico. Historicamente, o *pathos* tem exercido influência na literatura barroca, romântica, simbolista, impressionista e em muitas tendências das letras atuais. Disponível em: http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&link_id=1428:pathos-&task=viewlink Acesso em: jul. 2015.

61 O *surrealismo* foi um movimento artístico e literário, nascido em Paris, na década de 1920, inserido no contexto das vanguardas, que viriam a definir o modernismo, no período entre as duas Grandes Guerras Mundiais.

atingir as massas, nas intermitências do pensamento, em que aparece uma faculdade mais íntima e misteriosa: a imaginação. A tradição é altamente fictícia e fabular; a imaginação é, paradoxalmente, um elemento constitutivo da realidade. Na época da reprodutibilidade técnica, perde-se a aura e a imagem cinematográfica se torna um mito de grande importância. E a criação desse mito tem a cooperação do público que o torna a obra um evento. Tanto Barthes como Eco trabalham veem o fruidor como um coautor da obra evento, isto é, um agente ativo na produção de uma obra na medida em que ele faz uma leitura/fruição mais ou menos singular de uma determinada obra, de um texto, de uma imagem.

[...] desde o momento em que um fato é *contado*, para fins intransitivos, e não para agir diretamente sobre o real, isto é, finalmente fora de qualquer função que não seja o próprio exercício do símbolo, produz-se este desligamento, a voz perde sua origem, o autor entra na sua própria morte, a escritura começa. Entretanto, o sentimento deste fenômeno tem sido variável; nas sociedades etnográficas, a narrativa é assumida por uma pessoa, mas um mediador, xamã ou recitante, de quem a rigor se pode admirar a *performance* (quer dizer, o domínio do código narrativo), mas nunca o "gênio". (BARTHES, 2004, p. 58).

Ou seja, a morte do autor implica na liberdade de interpretação do leitor ou público em geral. O entendimento de uma obra, qualquer que seja, efetiva-se a partir do conhecimento de mundo do leitor. Por isso, as expectativas do autor, no caso de existirem, não são as que se constituem depois de lançada a obra. Assim, tanto para Barthes como para Eco, a significação está relacionada ao público, ao fruidor.

No próximo capítulo, levando em conta a relação entre criador, obra e fruidor, faz-se um passeio pelo mundo da ficção. Neste ínterim, as discussões voltadas ao objeto de estudo desta tese são evidenciadas, ao mesmo tempo em que se faz uma análise de como os movimentos interpretativos da obra podem ser encontrados e entendidos.

Reúne artistas anteriormente ligados ao dadaísmo, ganhando dimensão mundial. Fortemente influenciado pelas teorias psicanalíticas do psicólogo Sigmund Freud (1856-1939), o surrealismo enfatiza o papel do inconsciente na atividade criativa. Um dos seus objetivos foi produzir uma arte que, segundo o movimento, estava sendo destruída pelo racionalismo. O poeta e crítico André Breton (1896-1966) era o principal líder e mentor deste movimento. Disponível em: <https://www.infoescola.com/movimentos-artisticos/surrealismo/> Acesso em: jul. 2017.

2. ROTEIRO DE PASSEIO PELO MUNDO DE GELO E FOGO

“Estórias não se materializam do nada, mas crescem a partir de materiais presentes na história e na experiência humana. Do primeiro quadro da primeira imagem, o público inspeciona o seu universo ficcional, separando o possível do impossível, o provável do improvável. Consciente e inconscientemente, ele quer saber suas “leis”, para aprender como e por que as coisas acontecem em seu mundo específico. Você (escritor) cria essas possibilidades e limitações com a sua escolha pessoal do ambiente e da maneira que trabalha nele. Tendo inventado esses limites, você está preso a um contrato que tem que cumprir. Pois uma vez que o público descubra as leis de sua realidade, ele se sente violado caso você as quebre e rejeita seu trabalho como ilógico e não convincente.”

(MCKEE, 2006, p. 78).

2.1 A TEORIA LITERÁRIA E O PROCESSO DE INTERPRETAÇÃO

Para tentar entender tamanha repercussão de *As Crônicas de Gelo e Fogo* e sua respectiva adaptação televisiva *Game of Thrones*, os pressupostos teóricos dessa pesquisa se voltam, a princípio, para os estudos teóricos que se ocupam da relação entre *autor, obra e leitor*. Por meio do estudo do processo interpretativo, são levantadas muitas questões pertinentes ao entendimento do efeito de uma obra na sociedade, bem como o perfil do próprio fruidor. E, embora cada formato midiático possua especificidades que determinam a maneira como o destinatário recebe a obra, a relação entre criador, obra e fruidor é determinante.

A interpretação é, evidentemente, uma atividade que tem sido estudada pelos teóricos da literatura muito antes do século XX. De fato, as implicações, as dificuldades e as discussões sobre a designação dessa atividade possuem uma história longa no pensamento ocidental e isso se deve, principalmente, à tarefa de entender a Bíblia. A fim de esclarecer a relação do autor,

obra e leitor, retomamos alguns acontecimentos históricos nos estudos literários, que foram importantes para configuração da teoria literária e dos estudos culturais hoje.

O papel do autor tem estado em discussão há várias décadas, a começar por Roland Barthes, responsável por uma verdadeira revolução no que refere a esse tópico, com a sua tese de 1968, *A morte do autor*, a qual iniciou o que se chamou de pós-estruturalismo da desconstrução. Barthes (1988) argumenta que, desde o renascimento e essencialmente com o romantismo, uma supervalorização do artista como gênio criador passou a prevalecer na Europa:

O autor é uma personagem moderna, produzida sem dúvida por nossa sociedade na medida em que, ao sair da Idade Média, com o empirismo inglês, o racionalismo francês e a fé pessoal da Reforma, ela descobriu o prestígio do indivíduo ou, como se diz mais nobremente, da “pessoa humana” (...) O autor ainda reina nos manuais de história literária, nas biografias de escritores, nas entrevistas dos periódicos e na própria consciência dos literatos, ciosos por juntar, graças ao seu diário íntimo, a pessoa e a obra (...) a explicação da obra é sempre buscada ao lado de quem a produziu, como se, através da alegoria mais ou menos transparente da ficção, fosse sempre afinal a voz de uma só e mesma pessoa, o autor, a revelar a sua confidência. (BARTHES, 1988, p. 58).

Crítico a essa visão reduzida da interpretação da obra literária, ele declarou *a morte do autor como produtor do texto literário*, uma vez que entender o autor como a origem do texto consiste em um mito da modernidade, que se desfaz quando temos a concepção *performativa da escritura*. “A escritura é a destruição de toda voz, de toda origem. A escritura é esse neutro, esse composto, esse oblíquo aonde foge o nosso sujeito” (BARTHES, 1988, p. 65). Barthes, na década de 60, afirmava que “a imagem da literatura que se pode encontrar na cultura corrente está tiranicamente centralizada no autor, sua pessoa, sua história, seus gostos, suas paixões”, o que mostrou que a ruptura fatal daquela noção centralizadora não estava de acordo com o que dizia respeito à literatura.

Finalmente, fora da própria literatura (a bem dizer tais distinções se tornam superadas), a linguística acaba de fornecer para a destruição do Autor um argumento analítico precioso, mostrando que a enunciação em seu todo é um processo vazio, que funciona perfeitamente sem que seja necessário preenchê-lo com a pessoa dos interlocutores [...] (BARTHES, 1988, p. 67-8).

O semiólogo, então, se referia ao momento da enunciação do texto; o momento em que o texto é lido pelo leitor e passa a fazer algum sentido. A teoria era muito convincente pela nitidez de sua proposição e levava em conta o fato de que um autor, ao escrever um texto,

recorre às conexões de seu intelecto, de onde retira sua visão de mundo, cultura, ideologias, preconceitos, memórias e confissões; todavia, ele pode também se basear em outras visões de mundo, que não lhe dizem respeito. Esse processo múltiplo é inerente ao ato de escrever e, por isso, não há como saber quem é que fala na escrita, se o escritor como pessoa ou o outro “eu”.

Um texto é feito de escrituras múltiplas, oriundas de várias culturas e que entram em contato umas com as outras em diálogo, em paródia, em contestação; mas há um lugar onde essa multiplicidade se reúne, e esse lugar não é o autor, como se disse até o presente, é o leitor: o leitor é o espaço mesmo onde se inscrevem, sem que nenhuma se perca, todas as citações de que é feita uma escritura; a unidade do texto não está em sua origem, mas no seu destino, mas esse destino não pode ser pessoal: o leitor é um homem sem história, sem biografia, sem psicologia; ele é apenas esse *alguém* que mantém reunidos em um único campo todos os traços de que é constituído o escrito. Para devolver à escritura o seu futuro, é preciso inverter o mito: o nascimento do leitor deve pagar-se com a morte do Autor. (BARTHES, 1988, p. 70).

A tese da morte do autor procurava a desvinculação biográfica do autor com a obra, no intento de compreender o texto, em sua tênue transitoriedade, que se faz dentro da linguagem. Barthes se posicionava contra a “tirania do autor”, a qual está ligada à noção de que ele é quem determina o significado último da obra. O referido teórico queria demonstrar que não havia necessidade de buscar dados autorais para entender a obra, visto que a mesma era um discurso prolífero de leituras variadas. Usando esse argumento, dessa maneira, Roland Barthes elimina o autor (que não tem controle algum sobre o texto), oferecendo lugar ao leitor, que é quem dá sentido à escrita. Dessa forma, o texto moderno deixava de ser compreendido como criação exclusiva do autor e passava a ser entendido como uma criação realizada no momento da leitura. A visão que transforma o criador de uma obra em gênio e proprietário do significado, morre com a morte do autor.

No entanto, perspicaz analítico de suas próprias críticas, com o amadurecer dos anos, Barthes revisitou os conceitos teóricos por ele mesmo elaborados, trazendo de volta a figura do autor, sob uma nova perspectiva, em sua obra *O Prazer do Texto*. Com a noção de fruição do texto, Barthes argumenta que a recepção ocorre com o prazer causado pelo texto, quando assim foi planejado pelo autor. Existiria uma espécie de “dialética do desejo” – o desejo que o autor tem de provocar no leitor certas reações – a partir da qual ele afirma que “a escrita é isto: a ciência das fruições da linguagem”. (BARTHES, 2010, p. 9 e 11). Contudo, a ressalva é de que o autor que reaparece é diferente do de outrora, mostrando-se como uma figura fragmentada, sem personalidade civil, sem dados biográficos, que antes lhe conferiam a autoridade tirânica

sobre o texto, paralisando a crítica. Ele buscou delinear a imagem do autor como uma função, em sua obra *A preparação do romance volume II*⁶², por meio de alguns conceitos-chave:

- a) Persona: a pessoa civil, cotidiana, privada, que “vive” sem escrever.
- b) Scriptor: o escritor como imagem social, aquele de quem se fala, que se comenta, que se classifica numa escola, num gênero, aquele dos manuais, etc.
- c) Auctor: o eu que se coloca como fiador daquilo que escreve; pai da obra, assumindo sua responsabilidade; o eu que se considera, social ou misticamente, escritor.
- d) Scribens: o eu que está na prática da escrita, que está escrevendo, que vive cotidianamente a escrita. (BARTHES, 2005, p. 173-174).

O termo tradicional *autor* era até então usado para se referir à pessoa que escrevia textos baseados somente em sua própria imaginação e, por isso, os termos elaborados pelo estudioso foram utilizados para descrever as diferentes maneiras de pensar a respeito do produtor do texto. O primeiro termo, *persona*, remete à pessoa física e particular do escritor, não à figura pública; o segundo termo, *scriptor*, está relacionado à imagem pública do escritor; o terceiro termo, *autor*, se refere àquele que faz a combinação de textos já existentes em textos novos, e, por último, o termo *scribens*, que se refere ao que vive e pratica a escrita.

Um pouco antes da tese de Barthes, também voltada para a figura do leitor, Hans Robert Jauss realizou uma exposição durante o congresso bienal dos romancistas alemães, em 1967, que abalou os pilares da teoria da literatura na época, o que ajudou a moldar os estudos literários como se apresentam hoje. A estética da recepção de Jauss⁶³ apresentava-se como uma teoria em que o foco de investigação mudava do esquema obra e escritor para o leitor, além de reabilitar metodologicamente os estudos de história da literatura, o que a tornava a base para uma teoria literária diferente do estruturalismo, do marxismo, entre outras que dominavam o panorama crítico da época.

⁶² O livro *A Preparação do romance II* continua a discussão iniciada em *A preparação do romance I*, no qual Roland Barthes analisa as distintas fases e testes a serem enfrentados pelo candidato a escritor, partindo da vontade de escrever, passando pelo projeto do livro, os obstáculos espirituais e materiais da escrita, até a concretização ou não da obra. A discussão se ancora no processo de criação das obras, o que diz respeito ao corpo e à vida do dia a dia do escritor, às formas de trabalho e, ainda, à alimentação. Barthes reflete também sobre a decisão do escritor entre a forma curta e a forma longa do texto.

⁶³ A entrada da estética da recepção no palco da teoria da literatura é assinalada pela conferência, ministrada por Jauss, na Universidade de Constança, em 13 de abril de 1967, quando ela completava seu primeiro ano de atividade e iniciava novo período letivo. Desde o título original, *O que é e com que fim se estuda história da literatura*, ao que veio a ser depois *A história da literatura como provocação da ciência literária*, e passando pelo foco dado ao problema, o Autor parece ter a intenção de polemizar com as concepções vigentes de história da literatura. Investe contra seu ensino e propõe outros caminhos, assumindo uma atitude radical, que confere ao texto a marca da ruptura e baliza o começo de uma nova era. (ZILBERMANN, 1989, p.29)

A análise de Jauss leva-o a denunciar a fossilização da história da literatura, cuja metodologia estava presa a padrões herdados do idealismo ou do positivismo do século XIX. Somente pela superação dessas orientações seria possível promover uma nova teoria da literatura, fundada no “inesgotável reconhecimento da historicidade” da arte, elemento decisivo para a compreensão de seu significado no conjunto da vida social; não mais, portanto, na omissão da história. Indiretamente, ele está acusando as correntes a - ou anti-históricas vigentes nos estudos literários alemães, resultantes das influências diversas recebidas desde o final da guerra. (ZILBERMANN, 1989, p. 9).

É importante destacar que as ideias apresentadas por Jauss eram inspiradas por seu mestre, Gadamer⁶⁴, que serviu de modelo para as suas elaborações. Assim como Gadamer, Jauss procurou recuperar a história como base do conhecimento textual e, seguindo os passos de seu mestre, pesquisou um caminho que possibilitou trazer de volta o intérprete ou o leitor, seu argumento mais eficaz na luta contra as correntes teóricas por ele consideradas indesejadas.

2.2 OS MOVIMENTOS INTERPRETATIVOS E A OBRA ABERTA

“Não há um sistema definitivo de interpretação dos mitos e jamais haverá algo parecido com isso”.

(CAMPBELL, 2007, p. 367).

Ainda antes de Jauss e Barthes, em 1962, Umberto Eco lançava seu livro *Opera aperta (Obra Aberta)*, no qual ele já defendia o papel ativo do intérprete na leitura de textos dotados de valor estético. Ele se perguntava como a obra de arte podia postular, de uma forma, uma livre intervenção interpretativa a ser feita pelos leitores e, de outra, apresentar traços estruturais que estimulassem e regulassem, simultaneamente, a ordem das suas interpretações.

⁶⁴ Em 1961, Hans Georg Gadamer, ex-professor de Jauss na Universidade de Heidelberg, publica sua obra, até hoje mais renomada: *Verdade e método [Wahrheit und Methode]*, em que procura fundir nova direção à hermenêutica, ao atribuir-lhe o papel de intérprete da história. Retomando conceitos da fenomenologia, como o de horizonte de expectativa, resgatando as noções de prejuízo e tradição e elaborando sua própria terminologia, como a concepção de “consciência da história dos efeitos” [*Wirkungsgeschichtsbewusstsein*], Gadamer ofereceu ao pensamento alemão a possibilidade de uma reflexão filosófica, a qual, prosseguindo as investigações de Schleiermacher e Dilthey, no século XIX, e Heidegger, no século XX, renovava o estatuto da hermenêutica e possibilitava a (re)visão da história, sem ter de percorrer a trilha, talvez por demais batida, do marxismo. (ZILBERMANN, 1989, p. 11-12)

Eco estava às voltas com a pragmática do texto ou, ao menos, estava refletindo sobre a atividade cooperativa que leva o leitor a retirar do texto o que o mesmo não diz, porém, o traz nas entrelinhas, preenchendo assim os vazios e conectando o texto com a trama intertextual da qual teve influência e com a qual acaba confluindo. Na introdução de sua obra *Lector in fabula*, Eco recupera os estudos sobre a pragmática do texto que havia iniciado em *Obra aberta*, isto é, os movimentos cooperativos que, depois, segundo Barthes mostrou, são responsáveis pelo prazer e pela fruição do texto.

Na verdade, eu não estava interessado em refletir sobre esta fruição (que estava implícita na fenomenologia das experiências de “abertura” que tentava), mas preocupava-me, antes, em estabelecer o que no texto estimulava e regulava ao mesmo tempo a liberdade interpretativa. Procurava definir a forma ou a estrutura da abertura. (ECO, 2011, IX).

Naquela época, porém, o foco estava mais voltado ao lado aberto de toda a questão, subestimando o fato de que a leitura aberta, que o autor defendia, era uma atividade instigada por uma obra, a qual visava a sua interpretação. Eco estava estudando a dialética entre os direitos dos textos e os direitos de seus intérpretes. Segundo o autor, a impressão foi de que, no decorrer das últimas décadas, os direitos dos intérpretes foram descomedidos. Isto é, surgiam visões em que os limites de uma interpretação legítima eram excedidos, na medida em que o leitor sobrepunha a sua intenção sobre as possibilidades que os elementos concretos da obra permitiam.

Possivelmente, Eco se referia aos teóricos mais extremos, como Louise Rosenblatt, que em sua obra *The reader, the text, the poem*, compreende a leitura como transação entre o texto e o leitor, um processo de mão dupla, segundo o qual o texto guia e constrange, mas, ao mesmo tempo, é aberto, o que requer a contribuição do leitor⁶⁵. De acordo com Rosenblatt, o leitor deve recorrer seletivamente a sua experiência e sensibilidade, a fim de efetivar a compreensão do texto, dessa forma, o significado da obra depende totalmente do leitor. Ainda mais extremado, Stanley Fish, que em seu livro de 1980, *Is there a text in this class?*⁶⁶, declarou total autonomia do leitor sobre o texto concomitantemente com a eliminação do autor, processo que chamou de Estilística Afetiva.

65 ROSENBLATT, Louse M. *The reader, the text, the poem: the transactional theory of the literary work*. Carbondale, Edwardsville: Southern Illinois University Press, 1994.

66 FISH, S. *Is there a text in this class?: the authority of interpretive-communities*. Cambridge: Harvard University Press, 1980.

Embora Rosenblatt e Fish, na década de 1970, tenham feito o *Reader-Response Criticism* romper radicalmente com o *New Criticism* - momento em que uma crítica voltada ao leitor deixava de ser pretensão e se tornava realidade -, as teorias apresentadas por ambos se mostram envoltas em um relativismo exacerbado, que torna difícil a compreensão dos fenômenos históricos, na medida em que a comunicação se concretiza em um diálogo reduzido entre texto e leitor. Dessa forma, a teoria da obra aberta não converge com essas linhas de pensamento radicais pós-estruturalistas, nas quais o leitor, mais que construir o significado do texto, acaba por inventá-lo, “sem haver interpretação equivocada”.

Ao fazer uma retrospectiva à distância do trabalho realizado por Umberto Eco, nos anos seguintes à *Obra Aberta*, desde *Apocalípticos e Integrados*, até a *Estrutura Ausente* e, desta, por meio de *As Formas do Conteúdo* até o *Tratado Geral de Semiótica*, observa-se que o problema da interpretação, das propriedades e das extravagâncias sempre esteve presente em suas reflexões teóricas. De uma forma menos ou mais direta, todos os estudos realizados por Umberto Eco, desde 1963 até 1975, contemplavam os alicerces semióticos daquela experiência de “abertura”, a que o estudioso italiano se referia em *Obra Aberta*, mas, cujas regras não haviam sido estabelecidas.

Foi então que, em *Lector in fabula: a cooperação interpretativa nos textos narrativos*, Eco ampliou os estudos sobre a relação entre o usuário de um sistema semiótico e o código ou entre o código e a mensagem, bem como a temática do texto, sua geração e interpretação. Isto é, de uma forma mais direta, a relação entre *escritor, obra e leitor*.

Nesse mesmo livro, Eco também argumenta sobre *o papel do leitor* quando em contato com o texto, o qual, como uma manifestação linguística, representa uma cadeia de artifícios de expressão, que devem ser atualizados pelo leitor. Dessa maneira, é preciso que o leitor seja competente para realizar esses movimentos interpretativos, a fim de que a mensagem contida no texto possa ser compreendida satisfatoriamente.

[...] toda mensagem postula uma competência gramatical da parte do destinatário, mesmo que seja emitida numa língua conhecida somente pelo emitente – excetuados casos de glossolalia em que o próprio emitente aceita que não existe interpretação linguística possível, mas no máximo impacto emotivo e sugestão extralinguística. (ECO, 2011a, p. 35).

Ou seja, quando um fruidor está diante da obra e precisa entendê-la, se faz necessário que o mesmo tenha certo conhecimento do tipo de narrativa que a obra apresenta. No caso de *As Crônicas de Gelo e Fogo*, ele já deve saber que, por se tratar de uma narrativa de fantasia, certos elementos comuns ao gênero, como magia, animais fantásticos e o sobrenatural podem

estar presentes. Assim, sabendo disso, o autor escreve contando com a cooperação de seus leitores. Para isso, organiza o texto de forma que seu leitor receba os estímulos adequados para a fruição da obra, esperando que sejam entendidos e reconhecidos esses códigos durante a leitura.

Dessa forma, o próprio gênero literário já indica uma maneira para que o leitor saiba de que tipo de obra se trata. O escritor leva em conta vários aspectos durante o processo de criação, que serão depois utilizados pelo chamado, segundo Eco, *Leitor-Modelo*.

[...] Para organizar a própria estratégia textual, o autor deve referir-se a uma série de competências (expressão mais vasta do que “conhecimento de códigos”) que confirmam conteúdo às expressões que usa. Ele deve aceitar que o conjunto das competências a que se refere é o mesmo a que se refere o próprio leitor. Por conseguinte, preverá um Leitor-Modelo capaz de cooperar para a atualização textual como ele, o autor, pensava, e de movimentos interpretativamente conforme ele se movimentou gerativamente. (ECO, 2011a, p. 39).

Em outras palavras, o texto postula a cooperação do leitor como condição própria de atualização e, até mesmo, como um produto, cujo destino interpretativo deve fazer parte do ato de criação da obra. A criação ou geração de um texto significa executar uma estratégia, que prevê os movimentos de outros, processo que acontece em qualquer estratégia. As maneiras para que tal processo ocorra são variadas, incluindo: a escolha de uma língua, que passa a excluir aqueles que não a falam, o gênero literário da obra, o tipo de vocabulário usado, o estilo adotado, delimitações geográficas, a forma como se referir ao leitor, etc.

Consequentemente, afirma Eco: “prever o Leitor-Modelo não significa somente “esperar” que exista, mas significa também mover o texto de um modo a construí-lo. O texto não apenas repousa numa competência, mas contribui para produzi-la”. (ECO, 2011a, p. 40).

Assim, aponta-se também a importância do papel do autor no ato da interpretação textual, embora, nos últimos anos, a atenção dada ao leitor tenha sido muito valorizada. A relação entre autor, obra e leitor é dinâmica e se torna possível com a atuação dos três elementos trabalhando em conjunto. “O Leitor-Modelo constitui um conjunto de condições de êxito, textualmente estabelecidas, que devem ser satisfeitas para que um texto seja plenamente atualizado no seu conteúdo potencial”. (ECO, 2011a, p.45).

2.3 O ACORDO FICCIONAL: BOSQUE OU JARDIM?

“(…) tentemos nos aproximar com bom senso de uma obra narrativa e confrontemos as proposições que podemos enunciar a seu respeito com aquelas que articulamos em relação ao mundo”.

(ECO, 2003, p. 12).

Em *Seis Passeios pelos Bosques da Ficção*⁶⁷ (1994), obra lançada posteriormente a *Lector in Fabula*, lançada em 1979, Eco explica de forma didática e mais elaborada como pode ocorrer o processo interpretativo. Segundo o estudioso, “numa história sempre há um leitor, e esse leitor é um ingrediente fundamental não só do processo de contar uma história, como também da própria história”. (ECO, 1994, p. 7). Eco compara a narrativa ficcional a uma “máquina preguiçosa”, que requer do leitor que faça seu trabalho, isto é, que preencha uma série de lacunas, visto que, ao se construir um mundo que inclui uma multiplicidade de acontecimentos e de personagens, não é possível dizer em detalhes tudo sobre esse mundo. Em outras palavras, segundo o escritor e teórico italiano, seria um grande problema se o texto tivesse de explicitar tudo o que o leitor deve entender: o texto seria infinito.

No processo de cooperação interpretativa, temos que ter em mente que, assim como temos um Leitor-Modelo, temos também um Autor-Modelo, o que é diferente do leitor-empírico e autor-empírico. Entendemos o autor-empírico enquanto sujeito da enunciação textual; já o leitor-empírico é o sujeito concreto dos atos cooperativos. Em outras palavras, o autor-empírico, como o sujeito físico, não tem necessariamente os mesmos valores, convicções e idiossincrasias que o Autor-Modelo, da mesma maneira que o leitor-empírico não tem os mesmos valores que o Leitor-Modelo.

George R. R. Martin, como autor-empírico de uma obra de ficção, não acredita que dragões e seres sobrenaturais, a exemplo dos que estão presentes em sua obra, existam, porém,

67 O título da obra surge de um conto de Borges, *O jardim de caminhos que se bifurcam*, presente na coleção de contos *Ficções*. A ideia do bosque ficcional consiste em uma metáfora que esteve frequentemente presente nas ponderações de Eco. A propriedade particular daquele jardim borgeano era de mudar sua estrutura, de acordo com as escolhas daquele que ousava adentrá-lo e percorrê-lo e, por isso, serve de analogia para o fruir da leitura, que permite diferentes interpretações, mudando sua disposição e funções de acordo com o livro, a narrativa e o leitor que a executa.

enquanto Autor-Modelo de *As Crônicas de Gelo e Fogo*, ele acredita. Esses elementos são determinantes dentro da estória, pois como Autor-Modelo, ele prepara o ambiente, ao deixar pistas e informações para que o Leitor-Modelo também acredite nesse mundo de fantasia. O papel do Autor-Modelo é justamente esse: criar estratégias, deixar lacunas para serem preenchidas, assim fazendo com que o Leitor-Modelo possa ser capaz de adentrar o bosque e usufruir de tudo o que esse bosque possa oferecer. No entanto, isso não quer dizer que a experiência de cada um no bosque seja igual, já que são experiências diferentes e únicas, pois, ainda que cada Leitor-Modelo siga as informações e pistas deixadas pelo Autor-Modelo, a forma de imaginar e sentir é individual e inigualável.

Basicamente, o Autor-Modelo guia o Leitor-Modelo pelo bosque. Tratam-se de duas estratégias textuais que nos levam diante de uma situação, a qual tem dois lados: o autor-empírico, ao executar as estratégias textuais para a formulação de um Leitor-Modelo a sua obra, e o leitor-empírico, o qual formula um Autor-Modelo, a partir dessas mesmas estratégias textuais contidas na obra. Nesse movimento interpretativo, o Leitor-Modelo precisa se desvencilhar de certos valores, conceitos e idiossincrasias em geral, a fim de poder ler a obra ficcional como a mesma foi escrita para ser lida. Esse processo é chamado por Eco de *protocolo ficcional* ou *acordo ficcional*.

O acordo ficcional é realizado (ou não) entre o Autor-Modelo e o Leitor-Modelo, de maneira que isso deve ocorrer desde o momento em que o leitor abre o livro, ou o fruidor de modo geral, entra em contato com a obra de ficção. A partir desse momento, o fruidor precisa aceitar que o que a obra apresenta como narrativa é algo possível. Ou seja, o Leitor-Modelo deve tomar como base e verdade as personagens, criaturas, eventos, lugares, entre outros aspectos presentes, para que o mesmo possa transitar dentro da obra.

A norma básica para se lidar com uma obra de ficção é a seguinte: o leitor precisa aceitar tacitamente um acordo ficcional, que Coleridge chamou de ‘suspensão da descrença’. O leitor tem de saber que o que se está sendo narrado é uma estória imaginária, mas nem por isso deve pensar que o escritor está contando mentiras. De acordo com John Searle, o autor simplesmente finge dizer a verdade. Aceitamos o acordo ficcional e fingimos que o que é narrado de fato aconteceu. (ECO, 1994, p. 81).

Se o acordo ficcional não for estabelecido, e, por exemplo, o leitor não acreditar que certos elementos de fantasia existam dentro da obra, a quebra desse protocolo resulta na não fruição da mesma, como um *bosque coletivo*; o leitor se caracteriza não como um Leitor-Modelo, mas como um leitor-empírico, passeando no seu *jardim particular*. No caso de *O*

Mundo de Fogo e Gelo, o leitor precisa aceitar que seres mitológicos, seres sobrenaturais e magia, são possíveis dentro do universo ficcional da obra, caso contrário, o choque com a realidade - de que tais seres e eventos não existem - vai gerar conflito para a fruição da obra ficcional. Ou seja, um Leitor-Modelo, que segue as dicas e informações dadas pelo Autor-Modelo, passeia pelo *bosque coletivo*, um espaço em que *todos* os outros Leitores-Modelo da obra podem transitar, enquanto que um leitor empírico, ao trazer informações e valores diferentes daqueles apresentados pelo Autor-Modelo, altera a estrutura da narrativa original e cria o próprio jardim ficcional, inacessível aos outros leitores, pois esse jardim se moldou a partir da experiência e valores que pertencem somente ao leitor-empírico em questão.

Eco observa que a hipótese de Autor-Modelo, formulada pelo leitor empírico, “parece mais garantida” que a do autor empírico sobre o Leitor-Modelo, sendo que o primeiro prevê algo ainda não existente, por meio de suas operações textuais, e o segundo (leitor) realiza uma “imagem-tipo” de algo que já havia verificado no ato de “enunciação e está textualmente presente como enunciado”. (ECO, 1979, p. 46).

O sucesso do Leitor-Modelo está relacionado aos deveres filológicos, isto é, ele precisa resgatar da melhor forma possível as informações deixadas pelo autor, os códigos necessários para a cooperação textual interpretativa. Dessa forma, em função dessa estratégia textual, podemos dizer que existe um Autor-Modelo, como hipótese de interpretação, e um sujeito empírico “que talvez quisesse ou pensasse ou quisesse pensar coisas diferentes daquilo que o texto, adequado proporcionalmente aos códigos a que se refere, diz ao próprio Leitor-Modelo”. (ECO, 1979, p.48).

Além disso, as circunstâncias de enunciação possuem grande relevância na formulação da hipótese que o leitor faz a respeito do Autor-Modelo, ou seja, é possível que, em alguns casos, a hipótese sobre as intenções do sujeito empírico da enunciação seja elaborada. Assim, pode-se pensar que tipo de hipótese de Autor-Modelo o leitor formula quando tem dados suficientes do autor empírico, quando vivo, durante a recepção de sua obra, e que tipo de hipótese o leitor pode construir sobre o Autor-Modelo, quando o autor empírico já morreu há tempos e os dados sobre suas intenções com a obra, ou mesmo dados sobre sua carreira, são imprecisos. De qualquer forma, a construção do Autor-Modelo está atrelada às características do texto, porém, quando nos perguntamos “O que quero fazer com esse texto? ”, levantamos questões sobre o que se encontra nos bastidores do texto, atrás do leitor e, possivelmente, do

que está diante do texto e do processo de cooperação⁶⁸. No entanto, como, de fato, interpretar apropriadamente um texto, levando em conta os três elementos envolvidos: autor, obra e leitor?

2.4 INTENTIO OPERIS, INTENTIO AUCTORIS E INTENTIO LECTORIS

“Entre a intenção inacessível do autor e a intenção discutível do leitor está a intenção transparente do texto, que invalida uma interpretação insustentável”.

(ECO, 1993, p. 93).

As Crônicas de Gelo e Fogo se mostram como uma obra plural frente aos fruidores. O estudo da mesma se constitui como um conjunto de *obras abertas*, cujas possibilidades são instáveis e equivalentes, estando adaptadas às condições em que o homem hoje desenvolve suas ações. O significante da obra como um todo apresenta uma mensagem multifacetada de significados coexistentes, que variam de acordo com a interpretação dada. Isto é, *a leitura da obra varia de acordo com o fruidor e respectivas condições interpretativas*. Segundo Eco (2013, p. 25): “a abertura, entendida como ambiguidade fundamental da mensagem artística, é uma constante de qualquer obra em qualquer tempo”. Para distinguir os aspectos textuais pertinentes a uma interpretação e os que, por outro lado, não são capazes de sustentar uma leitura coerente, é imperativo entender como funciona o texto.

[...] ao lidar com textos não estamos lidando apenas com estímulos brutos e não estamos tentando produzir novos estímulos: estamos lidando com interpretações anteriores do mundo, e o resultado de nossa leitura (sendo uma interpretação e não um ato produtivo) não pode ser testado por meios intersubjetivos. Mas tal distinção me parece rígida demais. Para reconhecer um dado sensorial como tal precisamos de uma interpretação – assim como de um critério de pertinência segundo o qual certos eventos são reconhecidos como mais relevantes que outros – e o próprio resultado de nossos hábitos operacionais está sujeito a uma interpretação posterior. (ECO, 1993, p. 175).

⁶⁸ A noção de Leitor-Modelo também circulava sob outras denominações e com várias diferenças em muitas teorias textuais. A exemplo disso, cita-se Barthes, que já dava indícios disso na década de 1960, como já referido anteriormente.

A interpretação textual posterior, à qual Eco se refere, está relacionada a um conceito que o estudioso já havia discutido em seu livro *Obra aberta* (1962). O conceito de abertura na obra possui grande amplitude, na medida em que propõe uma estrutura de uma relação frutiva entre obra e leitor, sem deixar de levar em conta também o autor (como se observou mais tarde com os conceitos *de intentio auctoris, intentio operis e intentio lectoris*, em *Interpretação e Superinterpretação*, livro lançado na década de 90). Ao discutir sobre a obra aberta, assim como Eco, o que nos interessa é especificar o mundo das relações, que origina a *obra-definição*, bem como o processo que dirige a formação da *obra-resultado* e, ainda, as propriedades do campo das probabilidades, que fazem parte da *obra-evento*. Isso se efetiva como materialização ambígua de uma arte, da qual os limites são previstos pela matemática das possibilidades. Nas palavras de Eco: “... uma obra é ao mesmo tempo o esboço do que pretendia ser e do que é de fato, ainda que os dois valores não coincidam ...” (ECO, 2013, p. 25).

Ao investigar-se sobre a intenção do autor (que se mostra difícil de descobrir e, com frequência, sem relevância para a interpretação textual) e a intenção do leitor (que, muitas vezes, desconsidera aspectos textuais importantes, quando busca uma forma que sirva ao seu propósito pessoal), existe a intenção do texto. Isso é o que argumenta Umberto Eco, ao discutir a interpretação textual. O escritor e teórico italiano argumenta que a *intentio operis*, a intenção da obra, desempenha um papel muito importante quanto à produção de significados, ainda que não seja reduzida a *intentio auctoris*, a intenção do autor, que é pré-textual.

A *intentio operis* modaliza a interpretação da *intentio lectoris*. Levando em conta os conceitos de leitor empírico e o Leitor-Modelo, pode-se entender como o fruidor lê o texto, de forma que o mesmo foi criado para ser lido, o que inclui a possibilidade de interpretações diversas possíveis. Todavia, isso não quer dizer que o significado pode ser qualquer coisa; ainda que possa significar muitas possibilidades, há interpretações que não teriam propósito de serem sugeridas. Isso acontece porque as características textuais impõem limites para interpretações consideradas legítimas, sendo assim, determinadas visões se comprovam com o tempo e com as leituras.

Poder-se-ia dizer que um texto, depois de separado de seu autor (assim como da intenção do autor) e das circunstâncias concretas de sua criação (e, conseqüentemente, de seu referente intencionado), flutua (por assim dizer) no vácuo de um leque potencialmente infinito de interpretações possíveis. (ECO, 1993, p. 48).

Ainda segundo Eco, a discussão sobre a interpretação textual clássica objetivava descobrir a intenção do autor ou o que o texto dizia, desconsiderando as intenções do leitor. Todavia, somente após aceitar a intenção do texto é que se pode perguntar se o que foi descoberto consiste no que o texto diz, devido a sua coerência textual, além de um sistema de significação original implícito, ou no que os leitores encontraram no texto, seguindo as suas próprias expectativas.

Os textos literários não somente dizem explicitamente aquilo que nunca poderemos colocar em dúvida, mas à diferença do mundo, assinalam com soberana autoridade aquilo que neles deve ser assumido como relevante e aquilo que *não* podemos tomar como ponto de partida para interpretações livres. (ECO, 2003, p. 13- *grifos do autor*).

Ao manter uma relação dialética entre *intentio operis* e *intentio lectoris*, é necessário saber qual é a “intenção do texto”, uma vez que a “intenção do leitor”, mesmo flutuando em um leque de interpretações possíveis, constitui-se a partir de pistas e estratégias realizadas pelo autor-modelo para que o mesmo passeie pelo bosque da ficção, não pelo seu jardim particular. Para descobrir a intenção do texto, é preciso ir além da superfície textual. Torna-se necessário buscá-la e, para isso, o leitor toma a iniciativa ao fazer uma conjectura sobre a intenção do texto. Dessa forma, a relação dinâmica e dialética entre leitor e obra se faz necessária:

Um texto é um dispositivo concebido para produzir seu Leitor-Modelo. Repito que esse Leitor-Modelo não é o que faz a “única” conjectura “certa”. Um texto pode prever um Leitor-Modelo com o direito de fazer infinitas conjecturas. O leitor empírico é apenas um agente que faz conjecturas sobre o tipo de Leitor-Modelo postulado pelo texto. Como a intenção do texto é basicamente a de produzir um Leitor-Modelo capaz de fazer conjecturas sobre ele, a iniciativa do Leitor-Modelo consiste em imaginar um Autor-Modelo que não é o empírico e que, no fim, coincide com a intenção do texto. Desse modo, mais do que um parâmetro a ser utilizado com a finalidade de validar a interpretação, o texto é um objeto que a interpretação constrói no decorrer do esforço circular de validar-se com base no que acaba sendo seu resultado. Não tenho vergonha de admitir que estou definindo assim o antigo e ainda válido “círculo hermenêutico”. (ECO, 1993, p. 75-76).

Como já mencionado no início desse capítulo sobre o papel do leitor, quando George R. R. Martin escreve a narrativa, como autor empírico, ele cria dispositivos e códigos que, depois, no momento em que o fruidor entra em contato com a obra, os aciona para a determinação de um Leitor-Modelo e também de um Autor-Modelo. Esses códigos incluem o fato de a obra ser do gênero Fantasia, a qual, por exemplo, remete o leitor a obras anteriores do mesmo gênero,

que tiveram ou têm alguma relevância para a expectativa de significação da obra em mãos. Para que se possa discutir mais detidamente como esse processo acontece em *As Crônicas de Gelo e Fogo*, é necessário entender em que consiste o gênero da obra em questão.

O mundo da literatura é um universo no qual é possível fazer testes para estabelecer se um leitor tem o sentido da realidade ou é presa de suas próprias alucinações.

(ECO, 2003, p. 15).

2.5 DEFININDO O GÊNERO FANTASIA

O termo *imaginário* provém do conceito de imaginação, do latim *imaginatio*, que, por sua vez, substitui o termo grego *phantasia*. Segundo o professor Carlos Ceia⁶⁹, da Universidade de Nova Lisboa, em uma primeira definição, a imaginação pode dizer respeito à habilidade mental de relacionar, criar, inventar ou construir imagens (uma espécie de força criadora, que intervém na construção de uma fantasia).⁷⁰ Assim, o conceito de imaginação aqui é entendido como uma das mais importantes atividades da mente humana, uma forma de representação do que sentimos não existir no nosso mundo próximo.

Palavras que se originam no termo grego *phantasia* e que evoluíram em palavras semelhantes, como fantasia, fantasma e, ainda, fantástico, conotam de forma invariável a tudo que não está de acordo com a realidade. Assim, de forma simplificada, podemos entender como o gênero fantasia, que é próprio ao nosso objeto de estudo, está relacionado ao imaginário daquilo que não pertence à realidade.

⁶⁹ Carlos Ceia, Professor catedrático de Estudos Ingleses da Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas. Coordenador executivo do Departamento de Línguas, Culturas e Literaturas Modernas. Fundador e diretor do ILNOVA (Instituto de Línguas da Universidade Nova de Lisboa). Diretor do *Centre for English, Translation and Anglo-Portuguese Studies (CETAPS)*. Disponível em: <http://www.fcsh.unl.pt/docentes/cceia/> Acesso em: jun. 2016.

⁷⁰ Aristóteles, em *De Anima* (428a1-4), deu-nos uma primeira reflexão teórica sobre o conceito de imaginação (*phantasia*), que se refere ao processo mental no qual concebemos uma imagem (*phantasma*). A mente humana, segundo Aristóteles, não é capaz de pensar sem imagens. Esse procedimento mental faz parte da atividade de todas as formas de pensamento e não se confunde. O conceito aristotélico de *phantasia*/imaginação está ligado ao *sensus communis*, isto é, àquela parte da mente (*psyche*) que é responsável pela representação inteligível das coisas. De forma simplificada, podemos dizer que o conceito de imaginação, daqui decorrente, consiste no processo mental de representação das coisas que não são imediatamente presentes aos sentidos. Disponível em: <http://edtl.fcsh.unl.pt/business-directory/6506/imaginacao/> Acesso em: jun. 2016.

Nunca imaginei que o dragão fosse da mesma ordem que o cavalo. E isso não só porque eu via pegadas de cavalos todos os dias, mas nunca tinha visto nem a pegada de um lagarto. O Dragão tinha nele, claramente escrita, a marca registrada do *Reino Encantado*. Fosse qual fosse o mundo que ele tinha existência, era um Outro mundo. A fantasia, a criação ou o vislumbre de Outros mundos era o cerne do desejo do *Reino Encantado*. Eu desejava dragões com um desejo profundo. É claro que, com meu corpo tímido, não queria tê-los nas proximidades intrometendo-se em meu mundo relativamente seguro, onde por exemplo era possível ler histórias em paz mental, livre de medo. Mas o mundo que continha até mesmo a imaginação de Fáfmir era mais rico e mais belo, fosse qual fosse o custo do perigo. O habitante da planície tranquila e fértil pode ouvir falar das colinas atormentadas e do mar sem colheita e ansiar por eles em seu coração. Pois o coração é firme, por mais fraco que seja o corpo. (TOLKIEN, 2017, p. 40 -41 – *grifos do autor*).

Segundo o escritor, professor e filólogo britânico, também conhecido como o “pai da moderna literatura fantástica”, J. R. R. Tolkien, em seu artigo “Sobre contos de fadas”, contido na obra *Árvore e Folha*, é preciso antes entender o que a palavra Imaginação significa para não a confundir com o gênero Fantasia em si. Segundo ele:

A mente humana é capaz de formar imagens mentais de coisas que não estão presentes de fato. A faculdade de conceber imagens é (ou era) naturalmente chamada de Imaginação. Mas em tempos recentes, em linguagem técnica, não normal, a Imaginação muitas vezes tem sido considerada algo mais alto que a mera criação de imagens, atribuída às operações de *Fancy*⁷¹ (uma forma reduzida e depreciativa da palavra mais antiga *Fantasy*); assim, tenta-se restringir, eu deveria dizer, perverter, a Imaginação ao “poder de dar as criações ideais a consistência interna da realidade”. (TOLKIEN, 2017, p. 44-45)

E ainda que se considerasse pouco instruído para ter uma opinião crítica sobre o assunto, Tolkien entendia que “O poder mental de criação de imagens é uma coisa, ou aspecto, e deveria ser chamado, propriamente, de Imaginação”. (TOLKIEN, 2017, p. 45). Ele concebia a percepção da imagem, a compreensão de suas implicações e o controle, que são necessários a uma expressão bem-sucedida, como variáveis em vivacidade e intensidade, o que se configura como uma diferença de grau da Imaginação, não uma diferença de espécie. Já a realização da expressão que confere, ou parece conferir, o que ele chamou de “a consistência interna da

⁷¹ Esta palavra inglesa tem, entre outros, os significados de “ideia visionária” e “obsessão”. (N. do T.)

realidade” consiste, de fato, em uma outra coisa, ou aspecto, que requer outro nome: Arte. E é a Arte que estabelece o vínculo operativo com a Imaginação e o que resulta disso: a Subcriação.

Sendo assim, *Fantasia* é o termo adequado para expressar simultaneamente a Arte Subcriativa em si e também uma estranheza e maravilhamento na Expressão, derivada da Imagem. Considerando que o “Mundo Primário” corresponde à realidade, ou seja, ao mundo real; e o “Mundo Secundário” consiste naquele criado na mente do autor, - com suas próprias regras, seres e objetos, os quais não correspondem ao que é observável na realidade, - o termo Fantasia pode ser usado para designar a combinação da Imaginação com os derivados de “irrealidade” (ou seja, de dessemelhança com o Mundo Primário), de liberdade da dominação dos “fatos” observáveis, em resumo, do fantástico. Definida a Fantasia dessa maneira, Tolkien não se sentia apenas consciente, mas contente com “as conexões etimológicas e semânticas de *fantasia* com *fantástico*, com imagens de coisas que não somente “não estão presentes de fato”, mas que na verdade nem podem ser encontradas em nosso mundo primário, ou que geralmente se crê que não podem ser encontradas nele”. (TOLKIEN, 2017, p. 46).

A fantasia pode, de maneira criativa, abordar assuntos sérios e intrinsecamente humanos. O preconceito que há ao se julgar uma narrativa de fantasia não tão séria quanto as de outro gênero, diz mais sobre as pessoas do que sobre o gênero em si. Para a atriz Gwendoline Christie, que interpretou o papel da guerreira Brienne de Tarth, na série *Game of Thrones*, a narrativa de *O Mundo de Gelo e Fogo* vai muito além do gênero da fantasia, justamente por causa da maneira como os temas são abordados:

Acho que transcende o gênero de fantasia normal ao nos dar relacionamentos que são tão humanos quanto fantásticos. Vemos personagens lidando com a morte, o preconceito, a violência, o amor, a política e buscas infalíveis por poder, tudo dentro de um fascinante e “outro” reino. Talvez estabelecer a “alteridade” do mundo nos envolva como público. Ficamos completamente tomados por esses temas tão humanos, que são o alicerce de nossa vida, e simultaneamente cativados pela beleza e estranheza de um mundo que inclui anões, gigantes, cavaleiros, rainhas e dragões – todas coisas que nos encantam quando somos crianças. (COGMAN, 2013, p 192).

Sendo assim, o fruidor, ao entrar em contato com a narrativa de ficção do gênero fantasia, precisa deixar suas convicções, de maneira a rever valores e certezas sobre o que se crê como plausível, e, por que não, como verdade. As relações, construídas por meio da cooperação do fruidor com o texto fantástico, são projetadas com base em um imaginário insólito e originam recriações e ressignificações de ideias, objetos e valores, os quais partem do mundo real para o de fantasia.

2.6 A RELAÇÃO ENTRE ESTRUTURA E GÊNERO

Robert Mckee (2006), afirma que há uma relação entre estrutura e gênero que é materializada por meio das convenções de gênero. As convenções de gênero, por sua vez, são ambientes, papéis, eventos e valores específicos que definem gêneros individuais e seus subgêneros. Outras obras, já mencionadas, como *O Senhor dos Anéis* e a saga infanto-juvenil *Harry Potter*, fornecem características e temas referentes ao gênero Fantasia. Dessarte, as particularidades de cada obra, todavia as tornam únicas e tão apreciadas.

Cada gênero impõe convenções no design da estória: cargas de valores convencionais no clímax como o final negativo na Trama de Desilusão; ambientações convencionais como nos Faroestes; eventos convencionais como garoto-encontra-garota em uma Estória de Amor; papéis convencionais como o criminoso em uma Estória de Crime. O público conhece essas convenções e espera vê-las na tela. Consequentemente, a escolha do gênero determina e limita o que é possível dentro de uma estória, como seu design deve prever o conhecimento e as antecipações do público. (MCKEE, 2006, p. 93).

Mckee afirma ainda que cada gênero tenha suas convenções únicas, alguns deles, são relativamente simples e maleáveis. Os gêneros e subgêneros de *literatura de Fantasia ou Fantástica* são muitos e, embora tenham algumas diferenças importantes entre eles, *As Crônicas de Gelo e Fogo*, por narrarem estórias consideravelmente intrincadas, enquadram-se dentro de vários subgêneros.

Para começar, assim que entra em contato com a narrativa de *As Crônicas de Gelo e Fogo*, o *fruidor* constata que a mesma apresenta *Fantasia Medieval*, pois a estória narrada se passa em um mundo medieval fictício; e a estória também apresenta *Fantasia sombria (Dark Fantasy)*, uma vez que há uma mistura de elementos fantásticos com os de terror sobrenatural (como a presença das terríveis criaturas chamadas *os Outros* (nos livros) e *Caminhantes Brancos* (na série). Ainda, a narrativa se apresenta como uma *Mitopéia (Mythopeia)*⁷², por possuir uma mitologia própria, que foi inventada pelo autor. Essas mitologias variam desde histórias milenares até religiões, que são muitas, devidos aos diferentes povos descritos. Alguns

⁷² Segundo Tolkien: Uma “mitologia menor”, criação secundária de um subcriador, uma pequena realidade estética, um pequeno mundo dentro do mundo maior, consistente e abrangente, não uma alegoria; a reconstrução voluntária e individual do ímpeto fantástico, com o qual todas as narrativas épicas e religiões compartilham origem. Disponível em: http://lounge.obviousmag.org/o_erecita_laranja/2014/12/o-escritor-tolkien.html Acesso: jul. 2016.

exemplos de mitos⁷³ são a relação da Casa Targaryen e o sangue dos dragões, os *Filhos da Floresta*, os Deuses Novos, os Deuses Antigos ou Espíritos da Floresta, o Deus Afogado, o Deus de Muitas Faces, etc⁷⁴. No entanto, há ainda dois subgêneros maiores, que são a *Fantasia Épica ou Alta Fantasia (Epic/ High Fantasy)* e a *Baixa Fantasia (Low Fantasy)*⁷⁵. O primeiro aborda as narrativas de fantasia, que possuem mundos inteiros fictícios, o enredo é focado em personagens heroicas e a ação ocorre em grande escala, isto é, a Fantasia Épica apresenta representações majestosas com cenários de grandes guerras, aventuras e esforços de ampla envergadura durante extensos períodos de tempo, como é o caso de *As Crônicas de Gelo e Fogo e O Senhor dos Anéis*. Enquanto a Baixa Fantasia, apesar de também envolver mundos fictícios, refere-se às histórias que são ambientadas no mundo real ou em mundo próximo ao real, com o acréscimo de alguns elementos, a exemplo da magia, como é o caso de *Harry Potter e As Crônicas de Nárnia*.

As Crônicas de Gelo e Fogo se enquadram no subgênero de Fantasia Épica ou Alta Fantasia porque se referem a um mundo secundário ou paralelo, detalhadamente descrito, no qual, por um lado, existem elementos como a magia, o misticismo, o mítico, e, por outro, apresentem-se problemas mais próximos à esfera da realidade, no caso, a disputa pelo governo dos reinos do continente de Westeros. Outra característica do subgênero é que as personagens lutam contra grandes forças para salvar o mundo em que vivem, tema que está mais ligado à trama do sobrenatural. Também há a magia, a qual, apesar de ser presencial nesse subgênero, não aparece sempre na vida cotidiana das personagens, surgindo, sutilmente, para mais tarde estar mais presente nos eventos narrados.

Enquanto estudiosos discutem sobre definições e sistemas, o público já é profundo conhecedor dos gêneros. Ele entra a cada sessão munido de um conjunto complexo de antecipações aprendidas com uma vida inteira de experiências no cinema. A sofisticação do público quanto ao gênero deixa para o roteirista um desafio crítico: ele não deve apenas concretizar antecipações do público, para não correr o risco de causar confusão e desapontamento, como também deve concretizar sua expectativa por momentos inéditos e inesperados, para não correr o risco de entediá-lo. Esse truque é impossível sem um conhecimento do gênero que ultrapasse o do público. (MCKEE, 2006, p. 87).

⁷³ O estudo específico sobre os mitos contidos na saga está em um subcapítulo ao longo do texto.

⁷⁴ Mais detalhes sobre estes tópicos são discutidos nos capítulos posteriores.

⁷⁵ Disponível em: <http://fantasiadomundowiggers.blogspot.com.br/2016/02/baixa-fantasia.html> Acesso em: jun. 2016.

Levando em conta que os fruidores, ou seja, os leitores e público em geral, têm essa habilidade de reconhecer o gênero e compactuar com a ficção apresentada, para a superação da expectativa criada e sucesso da estória, o escritor precisa inovar de alguma maneira. E inovação é o que se mostra presente na obra de George R. R. Martin em questão. Seja por meio da forma como é narrada, seja pelo conteúdo ou seja pela quebra de expectativa que a estória traz. Isto é, o foco da saga martiniana, a princípio, não está em poderes mágicos, no sobrenatural ou nos atos heroicos dos protagonistas, como acontece na maior parte das estórias de Alta Fantasia, mas, sim, em inúmeras personagens cinzas, que oscilam entre o bem e o mal, enfrentando desafios mais realistas, como impasses pessoais, o desejo pelo poder, as relações familiares e a brutalidade das batalhas. A política, a moralidade, a ambiguidade, os relacionamentos, entre outros aspectos presentes no enredo, consistem em características que são usadas para designar o subgênero de Baixa Fantasia. Sendo assim, ainda que existam aqueles que discordem quanto à classificação da saga, certamente, de qualquer forma, esses temas todos tornam a narrativa mais estimulante e realística.

O fruidor, ao detectar, por meio das convenções estilísticas determinadas, que são pertinentes ao gênero e possíveis subgêneros de uma narrativa, já tem ideia de que tipo de estória se trata e, assim, realiza os movimentos interpretativos direcionados ao gênero específico. Essa detecção ocorre desde que o fruidor possua algum conhecimento prévio do gênero, baseado em outras obras semelhantes. Ou seja, o reconhecimento da *intentio operis* é o reconhecimento de uma estratégia semiótica, uma vez que, quando, por exemplo, uma estória se inicia com “Era uma vez”, a probabilidade maior é de que se trate de um conto de fadas e o Leitor-Modelo desejado seja uma criança. Todavia, é possível que se trate de um texto irônico, o qual requer uma leitura mais elaborada. Este sendo o caso, ainda é indispensável observar que o texto tinha a intenção de iniciar como se fosse um conto de fadas. No caso do objeto de estudo desta tese, se o fruidor puder detectar previamente o gênero a que pode se enquadrar a narrativa, ele terá uma certa expectativa e irá cooperar para a interpretação da obra, levando em conta tudo o que uma estória de fantasia pode conter. Apesar disso, o autor, como é o caso de George R. R. Martin, pode atualizar o gênero, de forma que a expectativa do fruidor seja superada ou, ainda, quebrada. E é exatamente por essa quebra de expectativa que a obra causa tanta repercussão. No entanto, essa discussão é realizada em outro capítulo.

A questão consiste no fato de que é preciso respeitar o texto e não o autor empírico, enquanto pessoa física e portadora de determinadas características pessoais. No entanto, como aponta Eco: “pode parecer um tanto rude eliminar o pobre autor como algo irrelevante para a história de uma interpretação. No processo de comunicação, há casos em que uma inferência

sobre a intenção de quem fala é absolutamente importante, como sempre acontece na comunicação do dia-a-dia”. (ECO, 1993, p. 77).

Na relação entre autor e texto, alguns aspectos devem ser assinalados. Quando o escritor produz um texto, não para um único destinatário, mas sim, para uma comunidade de fruidores, ele sabe de antemão que não será interpretado segundo suas convicções, mas segundo uma elaborada e complexa interação com os fruidores, junto de sua competência linguística. Essa competência na linguagem é entendida por Eco como um tesouro social, o qual, além das regras gramaticais “inclui toda a enciclopédia que as realizações daquela língua implementaram, ou seja, as convenções culturais que uma língua produziu e a própria história das interpretações anteriores de muitos textos, compreendendo o texto que o leitor está lendo” (ECO, 1993, p. 80). Enfim, a leitura precisa levar em conta todos esses aspectos, ainda que um fruidor, por ele mesmo, dificilmente tenha domínio de todos. E é por esse motivo que a recepção e interpretação de um texto, que depende da competência do leitor, enquanto conhecimento de mundo e da competência linguística que um texto exige, mostra-se como uma transação complexa. Também é preciso estar atento à diferença entre a interpretação de um texto e a apropriação de um texto. Pode-se, sem dúvida, fazer uso de um texto para elaborar uma paródia, usá-lo para mostrar como um texto pode ser lido, em relação a diferentes contextos culturais, e, ademais, para desígnios pessoais. Por isso, nesse caso, o leitor, ao usar a obra, faz com que a mesma perca o significado, porque, nesse caso, ela é apenas um pretexto para o discurso do fruidor.

Porém, se quisermos, de fato, interpretar o texto, é necessário respeitar seu cenário linguístico e cultural. Dessa forma, como controle das possibilidades de interpretação, a estratégia semiótica da *intentio operis* se apresenta como as sugestões, *marcas e pistas no texto que somente produzem efeito se o leitor souber lidar com os mesmos para a cooperação interpretativa textual da obra*. Se o fruidor ignora esses movimentos da *intentio operis*, ele acaba fazendo uso do texto ou superinterpretando-o, em um processo que leva em conta apenas os desejos do leitor e não os elementos textuais. Isso levado em conta, configura-se como Eco ressalta: “O texto está aí, e produz seus efeitos próprios” (ECO, 1993, p. 88). Dessa maneira, independentemente das intenções pré-textuais e diante dessa questão provocativa e ambígua, obtêm-se muitos significados que, por vezes, são dissimulados.

Há determinadas influências nos textos que se mostram visíveis aos fruidores, sendo que, em casos específicos, nem mesmo o autor tinha consciência disso. São tantas influências externas, recebidas ao longo de uma vida, sendo internalizadas, que, às vezes, quando usadas de uma forma ou outra, não são feitas de forma consciente. Em outros casos, são propositais e

podem propiciar um toque a mais ao texto. Por isso, é preciso muito estudo e cuidado quando se faz a interpretação de uma obra.

A chave para uma interpretação cuidadosa se baseia no estudo da produção da obra, na obra em si e, principalmente, na fruição da obra pelo fruidor. A relação do leitor e/ou fruidor com a obra depende de seu entendimento de mundo, seu universo cultural. Os diferentes universos culturais surgem dentro de um determinado contexto sócio histórico e econômico. Por essa razão, é importante a compreensão desses contextos, a fim de melhor entender como são construídos os chamados *backgrounds* culturais. Uma lição marxista preciosa consiste no apelo à relação entre estrutura e superestrutura, que não é compreendida como uma relação determinista, de único sentido, mas sim, como uma relação dialética. No entanto, uma obra de arte nem sempre se refere diretamente ao contexto histórico; sua razão de ser vai muito além das referências biográficas do autor:

Uma obra de arte, ou um sistema de pensamento, nasce de uma rede complexa de influências, a maioria das quais se desenvolve ao nível específico da obra ou sistema de que faz parte; o mundo interior de um poeta é influenciado e formado pela tradição estilística dos poetas que o precederam, tanto e talvez mais do que pelas ocasiões históricas em que se inspira sua ideologia; e através das influências estilísticas ele assimilou, sob espécie de modo de formar, um modo de ver o mundo. (ECO, 2013, p. 34).

Em muitos casos, a obra produzida pode ter poucas conexões com seu próprio período histórico, podendo expressar uma etapa seguinte do desenvolvimento geral do contexto ou, ainda, evidenciar intensamente o momento em que ele vive, mesmo que não sejam visíveis ou compreensíveis a seus contemporâneos. Todavia, para que possam se reencontrar, por meio daquele jeito de construir estruturas, todas as conexões entre obra e seu tempo - o passado e o futuro, a investigação histórica imediata - obtêm resultados aproximados.

Quando o domínio do discurso é o momento no qual nós próprios somos simultaneamente julgadores e produtos, o jogo das relações entre elementos culturais e contexto histórico fica mais complexo. Assim, sempre que, por controvérsia ou dogmatismo, buscamos constituir uma analogia imediata, mistificamos uma realidade histórica, que é sempre mais rica e mais sutil do que a maneira como a indicamos.

Por isso, a simplificação produzida por uma descrição em termos de modelos estruturais não significa ocultar a realidade: representa primeiro passo rumo à sua compreensão. Estabelece-se então aqui, em nível mais empírico, a relação ainda problemática entre lógica formal e lógica dialética (e tal, em última

análise, nos parece ser o sentido de muitas das atuais discussões entre metodologias diacrônicas e sincrônicas). Nossa convicção é de que os dois universos são recuperáveis. Que em certa medida, embora à revelia, a consciência da história já age em toda a pesquisa sobre as configurações formais dos fenômenos; e poderá continuar agindo quando, introduzimos os modelos formais elaborados no circuito de um discurso histórico mais amplo, a série das verificações puder também levar-nos à reelaboração do mesmo modelo inicial. (ECO, 2013, p. 35).

Como argumenta Eco, a forma estética de uma obra de arte revela parte do discurso histórico do momento em que a mesma foi criada, permitindo uma reflexão sobre o mesmo. Esse procedimento vale tanto para sua composição, para a sua fruição e para a sua análise como objeto artístico-cultural. Sendo assim, o estudo aqui proposto, por ter sido realizado durante o período de recepção da obra, produz resultados aproximados, ou seja, trata-se de um dos primeiros passos na busca da compreensão do fenômeno de recepção do objeto de estudo em questão.

Então, para que possamos discutir o nosso período histórico, as informações sobre a relação do leitor com a obra se fazem necessárias.

Fixar, portanto, a atenção, como temos feito, sobre a relação frutiva obra-consumidor, como se configura nas poéticas da obra aberta, não significa reduzir nossa relação com a arte aos termos de um puro jogo tecnicista, como muitos gostariam. É, pelo contrário, um modo entre muitos, aquele que nos é permitido por nossa específica vocação para a pesquisa, de reunir e coordenar os elementos necessários a um discurso sobre o momento histórico em que vivemos. (ECO, 2013, p. 35-36).

Embora a opinião do autor empírico não seja importante para a interpretação textual em si, ainda existe um caso, pelo menos, no qual seu testemunho ganha um emprego importante: o estudo do processo de criação da obra.

Entender o processo criativo é entender também como certas soluções textuais surgem por acaso, ou em decorrência de mecanismos inconscientes. É importante entender a diferença entre a estratégia textual – enquanto objeto linguístico que os leitores-modelo têm sob os olhos (de modo a poder existir independentemente das intenções do autor empírico) – e a história do desenvolvimento daquela estratégia textual. (ECO, 1993, p.100).

Quando se fala em desenvolvimento da estratégia textual e desenvolvimento da mesma, voltamo-nos para as razões e as condições de criação da obra, processo que envolve a figura física, ou seja, o autor empírico. Embora, depois de publicada, a obra produza seus efeitos

próprios, como apontamos no tópico anterior, existe uma razão ou razões para que ela, em primeiro lugar, tenha sido produzida, de forma que isso está relacionado à habilidade do escritor empírico.

2.7 O PROCESSO DE CRIAÇÃO DE *AS CRÔNICAS DE GELO E FOGO*

Uma das vantagens em se ter acesso ao escritor é justamente no que diz respeito à possibilidade em se obter informações concretas e, a princípio, mais confiáveis sobre o processo de criação de determinada obra artística. Fruidores que se tornam fãs, ávidos por descobrirem mais sobre a estória que lhes encanta, buscam participar de fóruns, redes sociais diversas e eventos que possam, de alguma forma, fornecer-lhes mais informações sobre os mundos ficcionais por eles apreciados.

Em seu website, na seção das perguntas mais frequentes (FAQ – *Frequently Asked Questions*), George R. R. Martin dá dicas para aqueles que querem se tornar escritores, o que diz muito do processo que ele mesmo utiliza para escrever suas obras. Segundo Martin:

The most important thing for any aspiring writer, I think, is to read! And not just the sort of thing you're trying to write, be that fantasy, SF, comic books, whatever. You need to read everything. Read fiction, non-fiction, magazines, newspapers. Read history, historical fiction, biography. Read mystery novels, horror, mainstream, literacy classics, erotica, adventure, satire. Every writer has something to teach you, for good or ill. (Andy yes, you can learn from bad books as well as good ones – what not to do)⁷⁶.(MARTIN, George R. R. FAQ 2016⁷⁷).

Como o próprio escritor indicou em entrevista, a inspiração para a escrita pode surgir de várias fontes diferentes: ficcionais ou não-ficcionais. Influências da História Mundial estão presentes em *As Crônicas de Gelo e Fogo*, elas servem como inspiração para a criação da trama e algumas das personagens. Uma das influências mais evidentes estão nos acontecimentos ocorridos após a queda da dinastia Targaryen, quando Robert Baratheon assumiu o Trono de Ferro e governou (com a ajuda de sua Mão) durante quase duas décadas antes de morrer. Depois disso, o caos voltou a se estabelecer por meio do conflito entre as famílias mais poderosas no

⁷⁶ Tradução livre: A coisa mais importante para qualquer aspirante a escritor, penso eu, é ler! E não apenas o tipo de coisa que você está tentando escrever, seja fantasia, ficção científica, histórias em quadrinhos, o que for. Você precisa ler tudo. Leia ficção, não-ficção, revistas, jornais. Leia história, ficção histórica, biografia. Leia romances de mistério, horror, tradicionais, clássicos literários, literatura erótica, aventura, sátira. Cada escritor tem algo para ensiná-lo, para o bem ou para o mal. (E sim, você pode aprender a partir de livros ruins, bem como bons - o que não fazer).

⁷⁷ Disponível em: <http://www.georgerrmartin.com/for-fans/faq/> Acesso em: mai. 2016.

continente, a Guerra dos Cinco Reis. Esse conflito ficcional foi baseado, segundo George Martin, na Guerra das Rosas. O acontecimento histórico ocorreu quando duas famílias adversárias lutaram pelo trono da Inglaterra ao longo de muitas batalhas que duraram um pouco mais de 30 anos (de 1455 a 1487). Os dois principais grupos de poder eram os Yorks, do Norte da Inglaterra e os ricos Lancasters, além deles também existiam outras famílias nobres, influências estrangeiras e trocas de lado ao longo da disputa.

Os reais clãs York e Lancaster eram dois ramos da família real inglesa, os Plantageneta, surgidos no século XIV. As duas famílias, que eram rivais, inspiraram as Casas Stark e Lannister na ficção. A nomeação a “Guerra das Rosas” surgiu devido ao emblema das duas famílias, a rosa branca dos York, uma referência a Virgem Maria, e a rosa vermelha dos Lancaster. A importância desses símbolos heráldicos eram que eles funcionavam como distintivos de lealdade, isto é, a rosa pintada em uma bandeira ou escudo, ou mesmo a própria flor presa à roupa da pessoa indicava de que lado ela estava, dependendo da cor escolhida.

Os Starks estavam em guerra com os Lannister, e ela era uma Stark, portanto devia matar tantos Lannister quanto pudesse, era isso que se fazia nas guerras. Mas não lhe parecia que podia confiar em Jaqen. *Devia matá-los eu mesma.* Sempre que o pai condenara um homem à morte, era ele próprio quem cumpria a sentença com Gelo, sua espada. *“Se tirar a vida de um homem, deve olhá-lo nos olhos e ouvir suas últimas palavras”*, ouvira-o dizer uma vez a Robb e a Jon. (MARTIN, 211, p. 302 – *grifos do autor*).

O dramaturgo inglês William Shakespeare, por meio de suas peças, foi responsável pela divulgação e popularização dos acontecimentos referentes à Guerra das Rosas. O bardo escreveu uma trilogia de peças sobre Henrique VI, o rei vigente na Inglaterra no início das disputas. Na primeira peça, há uma cena no jardim de uma igreja, em que os nobres precisam decidir de que lado estão na guerra, sendo assim a cor da rosa que cada um colhe demonstra sua lealdade. Henrique VI era o centro do conflito por ser considerado um rei fraco que foi derrotado ao final da Guerra dos Cem Anos, além de louco, pois provavelmente sofria de algum quadro psiquiátrico desconhecido até então.



Figura 3 A Guerra das Rosas

Disponível em: <http://jovem.ig.com.br/cultura/seriestv/2014-06-15/game-of-thrones-da-vida-real-8-passagens-historicas-que-inspiraram-a-serie.html> Acesso em: jan. 2018.

E as semelhanças não param por aí, a história da Grã-Bretanha também envolveu reis loucos, jovens reis e reis prisioneiros, sucessões questionadas e governantes que mandam executar os próprios irmãos. Enfim, as influências são diversificadas e inúmeras. Ao serem mescladas e novamente imaginadas em outro tempo, espaço e com outras personagens que possuem, muitas vezes, roupagens e motivações que podem ou não ser semelhantes, essas influências se tornam uma outra estória, uma subcriação do escritor.

O escritor complementa que a prática de escrever é muito importante. Recomenda que, quem quer se tornar escritor, tem de escrever todos os dias, mesmo que sejam apenas uma ou duas páginas. Além disso, chama atenção para o fato de não escrever em universos já existentes como o dele, o de *Tolkien*, o universo da *Marvel* ou de *Star Trek*. Ele lembra que cada escritor precisa aprender a criar seus próprios personagens, mundos e cenários. Usar o mundo de outros é uma alternativa preguiçosa. Se os “músculos literários” não forem exercitados, eles nunca serão desenvolvidos. Além disso, aconselha os jovens escritores a não escrever algo buscando recompensa financeira ou para ter fama. De acordo com Martin:

Se você tem que escrever, se as histórias estão dentro de você, se você já inventou nomes e histórias para seus brinquedos quando era criança, pergunte-se: 'E se ninguém jamais pagar um centavo pelas minhas histórias? Continuarei a escrevê-las?' Se a resposta for 'sim', então você é um autor. E tem que fazer isso. Se a resposta for 'não, vou desistir em pouco tempo porque não consigo vender', então desista agora e aprenda ciência da computação. Ouvi dizer que existe um grande futuro nessas coisas de computadores (MARTIN, George.

Autor defende mortes em ‘Game of Thrones’: ‘Ninguém vive para sempre porque é herói’. *Galaxy’s Edge*, apud *O Globo*, maio 2016⁷⁸ Cultura).

A relação entre autor e mercado literário sempre foi complicada. É comum que, quando escreve um livro, o escritor espere que o mesmo seja lido pelo maior número de leitores possível, o que implica nas grandes tiragens. Contudo, a razão para se escrever não se limita a isso para alguns autores. Talvez, a escrita seja uma necessidade, uma forma de extravasar, ordenar, entender, entre tantas outras coisas. Portanto, escrever um *best seller* não está sempre ligado à intenção de se tornar conhecido ou ganhar dinheiro, muito embora isso aconteça com obras que, de alguma forma, conseguem tocar o leitor e/ou público.



Figura 4 George R. R. Martin and the Creative Process. Arte: Chad Lewis
Disponível em: <https://www.gloefogo.com/2018/06/a-historia-da-escrita-das-cronicas-de-gelo-e-fogo.html>
Acesso em: jul. 2019.

As dicas dadas por Martin são interessantes não só para os que querem se tornar escritores, mas também porque revelam bastante da vida literária do autor. É possível que sejam a síntese de uma vida literária que o escritor tem vivido por meio de suas próprias experiências de êxito e fracassos. Ademais, são práticas que envolvem a escritura das obras do autor, o qual tem percorrido um longo caminho para alcançar o sucesso que usufrui atualmente. Ainda sobre como realiza as pesquisas para os romances, Martin diz que a Internet é uma ferramenta

⁷⁸ Disponível em: <http://oglobo.globo.com/cultura/revista-da-tv/autor-defende-mortes-em-game-of-thrones-ninguem-vive-para-sempre-porque-heroi-19324951#ixzz4930ieG8n> Acesso em: mai. 2016.

maravilhosa e ele a tem usado cada vez mais, com o passar do tempo, mas ainda faz a maior parte da pesquisa à moda antiga, em livros.

I use a “total immersion” method. Since I do not know going what particular nuggets I may need during the course of writing a novel, I try to learn as much as possible about the subject in question (the medieval world, in the case of A SONG OF ICE AND FIRE...) by reading everything I can get my hands on. (MARTIN, George R.R. GRRM’s FAQ: I want to be writer. Can you give me any advice? 2016).⁷⁹

Alguns dos livros úteis que Martin usou para sua pesquisa a fim de escrever *As Crônicas de Gelo e Fogo* indicam a seriedade da elaboração da narrativa, escrita pelo autor, uma vez que os mesmos se evidenciam como fontes de inspiração para alguns dos acontecimentos narrados. Já pelos títulos é possível ter uma ideia dos termos de interesse para a composição do romance: *The medieval soldier* (O soldado medieval), de Gerry Embleton & John Howe; *A distant mirror* (Um espelho distante), de Barbara Tuchman; *Medieval swordmanship* (Esgrima Medieval), de John Clements; *The medieval warfare source book* (O livro fonte sobre guerra medieval), de David Nicolle; *Life in a medieval castle* (Vida em um castelo medieval) e *Life in a medieval city* (Vida em uma cidade medieval), ambos de Joseph e Frances Gies; *The dictionary of Heraldry* (O dicionário de Heráldica), de Joseph Foster; *Tournaments* (Torneios) de Richard Barber e Juliet Barker; *Great city of the Ancient World* (Grande cidade do Mundo Antigo), de L. Sprague de Camp; e *The chronicles of England, France, Spain, and other places adjoining* (As crônicas da Inglaterra, França, Espanha e outros lugares próximos), de Sir Jean Froissart. Esses livros seriam a ponta do iceberg, já que, além deles, há também livros especializados em outros quesitos, como bufões, banquetes medievais, Cavaleiros Templários e a história de *A Guerra de Cem Anos* e *A Guerra das Rosas*.

O resgate da história de criação do objeto literário pode indicar formas sobre como se esperava que o texto fosse interpretado. O problema, que surge com frequência, é o fato de que a maioria das obras que existem foram produzidas por criadores que já não estão mais vivos, assim, a investigação da história da produção textual se torna obtusa e misteriosa. De qualquer modo, entre a intenção do autor e o curso incontrolável das interpretações, está o texto. Partindo

⁷⁹ Tradução livre: Eu uso um método de "imersão total". Já que eu não sei que tipo de informação preciosa em particular eu possa precisar, durante o curso da escrita de um romance, eu tento aprender o máximo possível sobre o assunto em questão (o mundo medieval, no caso de *As Crônicas de Gelo e Fogo*...), ao ler tudo o que eu posso conseguir em minhas mãos. (FAQ: Eu quero ser um escritor. Você pode me dar algum conselho?) Disponível em: <https://www.georgerrmartin.com/for-fans/faq/> Acesso em: maio 2019.

do texto, que é o objeto de análise desta tese, constrói-se a base de argumentação para responder a problemáticas de estudo aqui propostas.

Sendo assim, o primeiro elemento que chama a atenção do fruidor para a estória é o título dado à ela. O título traz uma mensagem sobre o conteúdo a ser abordado na narrativa, portanto possui uma grande importância para a mesma.

2.7.1 O que Há em Um Nome? A Origem de *As Crônicas de Gelo e Fogo*

No início da narrativa, após ter sido ameaçada de ter seu relacionamento incestuoso exposto, a rainha Cersei deu um aviso à Mão do rei, Lorde Eddard Stark. Depois a Rebelião de Robert, Ned poderia ter facilmente assumido o Trono de Ferro, mas não o fez e essa atitude abriu espaço para que Robert se tornasse rei e a situação se configurasse como se apresentava naquele momento: caótica.

A rainha se levantou.

— E a minha ira, Lorde Stark? — Perguntou num tom suave. Seus olhos esquadriharam o rosto dele. — Devia ter ficado com o reino. Estava livre para quem o tomasse. Jaime contou-me como você o encontrou no Trono de Ferro no dia em que Porto Real caiu e o obrigou a cedê-lo. Esse foi seu momento. Tudo que tinha de fazer era subir aqueles degraus e sentar-se. Um erro tão triste.

— Cometi mais erros do que possa imaginar, mas este não foi um deles.

— Ah, mas foi, senhor — Cersei insistiu. — *Quando se joga o jogo dos tronos, ganha-se ou morre. Não existe meio termo.* (MARTIN, 2010, p.346 – grifos nossos).

Vencer ou morrer, o que esse mote de vida e morte realmente diz sobre a narrativa? De acordo com o escritor, George R. R. Martin, o título da obra literária *As Crônicas de Gelo e Fogo* é uma peça-chave do conflito principal da narrativa. A princípio, a palavra “gelo”, do título, se relaciona com os eventos que ocorrem ao Norte da Muralha, a primeira trama a ser narrada. Também, há a princesa exilada, Daenerys e seus dragões, que se configura como uma outra trama e está ligada à palavra “fogo”, do título.

Como já mencionado anteriormente, a obra aqui em estudo foi originalmente intitulada pelo escritor como *A Song of Ice and Fire*, a saga de fantasia e drama foi traduzida para o Português como *As Crônicas de Gelo e Fogo* em Portugal, e no Brasil. E depois, quando adaptada para a série televisa da HBO, como é sabido, levou o nome de *Game of Thrones*, que vem do primeiro livro da saga intitulado *A Game of Thrones* (1996).

Antes da literatura em si, as canções (*songs*) no mundo medieval eram as responsáveis por contarem as histórias dos heroísmos, feitos, tragédias, amores, guerras, da fé e outros eventos considerados importantes para serem lembrados na história. A estória contém várias canções que são importantes para a compreensão do cenário histórico e cultural westerosi. Algumas delas são bem conhecidas, como: *The Rains of Castamere (As Chuvas de Castamere)*, e *The Bear and the Maiden Fair (O Urso e a Bela Donzela)*, ambas musicadas para a TV. Tanto um tema musical quanto outro, assim como os demais não citados, referem-se a acontecimentos importantes dentro da narrativa. Sejam essas canções para entretenimento, para narrar eventos históricos ou para a devoção dos Sete Deuses, elas proveem informações para a noção de um mundo que tem raízes e tradições. E por terem sido preservadas por gerações, além de também poderem conter o testemunho dos cantores que criam novas canções, elas servem como documentos históricos fundamentais para a sociedade dos Sete Reinos.

Já ao que se refere ao título da saga em inglês, ainda se tem dois termos que se opõem: “gelo” (*ice*) e “fogo” (*fire*), e partindo deles há várias possíveis interpretações. Entre elas, a representação do termo “fogo” pelo fogo dos dragões, que são figuras centrais na estória. Outra associação também muito frequente é com o Deus Vermelho, R’lhor, também conhecido como Senhor da Luz, Coração de Fogo ou Deus da Chama e da Sombra. A religião de R’lhor se baseia em uma perspectiva de um mundo dividido entre o que ele próprio representa e seu oposto: o deus do gelo e da morte, também conhecido como o Grande Outro. Ainda para o termo “gelo” se tem a questão do inverno que pode durar anos e, por isso, também é considerado uma grande adversidade para os habitantes dos Sete Reinos.

Já em português, a palavra que substitui o termo em inglês “*song*” é traduzida como “crônica”. A crônica no Brasil, e também em Portugal, consiste em um gênero literário que, diferentemente do termo em inglês, “*chronicle*”, não costuma tratar de um registro escrito de eventos históricos na ordem de suas ocorrências, isto é, da história de um reino, país, suas guerras, reis, rainhas e governantes ainda que fictícios ao longo da linha do tempo - como acontece em *As Crônicas de Gelo e Fogo* - mas sim de eventos frequentemente relacionados ao cotidiano que podem ou não ser relacionados aos eventos históricos, não possuindo uma estrutura textual definida rigorosamente. Sendo assim, a definição do gênero literário crônica no Brasil é desconsiderada para este estudo. Leva-se em consideração o termo original “*song*”, o qual associa o título da obra em estudo a um embate de elementos contrários, fogo contra gelo, que faz referência a batalha que é anunciada desde o início da estória, com a chegada do Inverno. Por outro lado, talvez a *canção de gelo e fogo* possa se referir, simplesmente, a

acontecimentos vários que podem ter diferentes significados dependendo da perspectiva, mas estão lá para serem enfrentados pelos heróis da narrativa.

— Um homem morto na proa de um navio, uma rosa azul, um banquete de sangue... O que significam essas coisas, *Khaleesi*? Falou de um dragão de pantomimeiro. O que é um dragão de pantomimeiro, diga-me?

— Um dragão de pano montado em varas — Dany explicou. — Os pantomimeiros usam-nos em seus espetáculos, para dar aos heróis algo com que lutar.

Sor Jorah franziu a testa.

Dany não conseguiu abandonar o assunto.

— *É sua canção de gelo e fogo*, disse meu irmão. Tenho certeza de que era meu irmão. Não Viserys, Rhaegar. Tinha uma harpa com cordas de prata. (MARTIN, 2011, p. 564).

Algumas passagens da obra, como a citada acima, dão algumas pistas dos possíveis significados que os termos “gelo” e “fogo” podem significar dentro da obra. Além dos significados internos, é possível também pensar em associações exteriores à obra, de forma que essas ideias opostas, e muitas vezes também conflituosas, sejam, na verdade, metáforas para questões que são atuais e reais, instigando a reflexão e o pensamento crítico.

Continuando o roteiro de passeio pelo *Mundo de Gelo e Fogo*, ainda é preciso delinear a maneira como a narrativa se configura em termos de criação de mundos ficcionais e também quais as implicações desse tipo de estruturação de narrativa.

2.8 O MUNDO SECUNDÁRIO DA FANTASIA: RECUPERAÇÃO, ESCAPE E CONSOLO

Uma estória de sucesso, muito além do que conta, isto é, do seu conteúdo, também é narrada de uma maneira interessante e envolvente. Fugir de conteúdos tidos como clichês não é uma tarefa fácil, visto que o consumo de estórias nos dias de hoje é extremamente alto e se dá de diversas maneiras, por meio de diversas plataformas de informação, cultura e entretenimento. Uma das vantagens da tecnologia consiste justamente na facilidade em se acessar conteúdos de todas as esferas humanas de maneira, muitas vezes, instantânea. Mas mesmo assim, se o escritor tiver uma visão profunda e original, a forma como é contada a estória será singular.

Como já referido anteriormente, a narrativa é uma forma primordial de entender o mundo. Sabe-se que o entendimento sobre a experiência humana pode ser obtido por meio do estudo escolar e universitário, do trabalho, dos relacionamentos, da leitura, da pesquisa, da

escrita, do teatro, do cinema, da televisão, da internet, entre outros; e/ou ainda através de uma combinação desses meios. É importante delinear que, para a maioria das pessoas, a sabedoria que se ganha do estudo intelectual e da fruição das artes – sejam elas literária, dramática, musical e/ou do vídeo, - iguala ou supera a experiência vivida, sobretudo se essa experiência não for conscientemente adquirida.

(...) todos os grandes filmes, romances e peças, através de todas as tonalidades do cômico e do trágico, divertem quando dão ao público um novo modelo de vida fortalecido por um significado afetivo. Abrigar-se atrás da noção de que o público simplesmente quer se livrar de seus problemas ao entrar no cinema e fugir da realidade, é abandonar covardemente a responsabilidade artística. A estória não é uma fuga da realidade, mas um veículo que nos carrega em nossa busca pela realidade, é nossa melhor tentativa para descobrir algum sentido na anarquia da existência. (MCKEE, 2006, p. 25).

Uma das críticas mais frequentes às narrativas de ficção, em especial às histórias de Fantasia, consiste na alegação de que a maioria dos fruidores estão escapando/fugindo da realidade em um mundo de fantasia. O Escape e o Consolo, segundo Tolkien, “são naturalmente muito ligados entre si. Embora os contos de fadas, é claro, não sejam de modo nenhum o único meio de Escape; hoje eles são uma das formas mais óbvias e (para alguns) abusivas de literatura ‘escapista’...” (TOLKIEN, 2017, p. 58). Essa ideia reduz muito as funções da estória e desvaloriza o gênero em questão. Mesmo que a estória de Fantasia também sirva, em muitos casos, para recuperação, escape e consolo.

Afirmar que o Escape é uma das principais funções dos contos de fadas, e como não os reprovamos é óbvio que não aceito o tom de desdém ou piedade com que tão frequentemente se usa “Escape” hoje em dia, um tom em nada justificado pelos usos da palavra fora da crítica literária. Naquilo que os que usam Escape erroneamente gostam de chamar Vida Real, por via de regra o Escape é evidentemente muito prático, e pode até ser heroico. Na vida real é difícil condená-lo, a não ser que fracasse; na crítica parece ser um tanto pior quanto mais tem sucesso. Evidentemente estamos diante de um mau uso de palavras, e também de uma confusão de pensamento. Por que desdenhar um homem se, estando na prisão, ele tenta sair e ir para casa? Ou se, quando não pode fazê-lo, pensa e fala sobre outros assuntos que não carcereiros e muros de prisão? O mundo real não se tornou menos real porque o prisioneiro não consegue vê-lo. Usando o escape, dessa forma, os críticos escolheram a palavra errada e, mais ainda, estão confundindo, nem sempre por erro sincero, o Escape do Prisioneiro com a Fuga do Desertor. (TOLKIEN, 2017, p. 58).

Levando isso em conta, pode-se averiguar que o escape nas narrativas de Fantasia, em vez de ser um fenômeno negativo, consiste em um movimento necessário ao fruidor que busca, por meio da imaginação e da fantasia, uma maneira de encontrar sentido e significado para as ações e sentimentos humanos em meio ao caos da vida. Em outras palavras, o escape é uma forma de enfrentar situações complexas da vivência humana, sem perder o controle, uma vez que o Mundo Secundário dá suporte para as necessidades emocionais e cognitivas do fruidor.

O efeito do consolo, no entanto, só pode ser obtido por meio de uma trama que convença o fruidor de sua verossimilhança. Em narrativas de Fantasia, há uma causa correspondente para cada evento que ocorre. A forma como as coisas acontecem no mundo, como uma causa cria um efeito, como esse efeito se transforma em uma outra causa que origina outro efeito, de forma que essa reação em cadeia desemboque no clímax da estória é chamada de Arquitrâma. Este é o tipo de trama, portanto, em que toda causa tem um efeito e assim por diante. Os eventos que conduzem a estória têm origem em outros eventos que podem ser ações, atitudes, decisões e até mesmo a não-ação, a falta de atitude, a não tomada de decisões. Os eventos não são desencadeados aleatoriamente, por mera coincidência, levando à fragmentação, ao absurdo, à falta de sentido e desconexão de existência, como é o caso de estórias que têm o design da Antitrâma. A *causalidade* é premissa em estórias de fantasia onde o Mundo Secundário tem regras a serem respeitadas, como ocorre, por exemplo, em *As Crônicas de Gelo e Fogo*.

CAUSALIDADE conduz uma estória em que as ações causam efeitos que, por sua vez, se transformam em causas de outros efeitos, e assim interligando os vários níveis de conflito em uma reação em cadeia de episódios até o Clímax da Estória, expressando a interconectividade da realidade. (MCKEE, 2006, p. 62).

Essa interconexão entre os fatos ocorridos, isto é, a relação entre causa e efeito, que são as regras internas da causalidade, origina o que se denomina de *realidade consistente*. Sendo assim, em um Mundo Secundário como o de *As Crônicas de Gelo e Fogo* onde há criaturas como os Outros, existe uma causa para a sua existência, bem como uma consequência. Essa causa demora a ser revelada na estória, porém o fato de existirem ocasiona consequências devastadoras para o mundo que habitam.

REALIDADES CONSISTENTES são ambientes ficcionais que estabelecem modos de interação entre os personagens e seu mundo, mantidos consistentemente ao longo da narrativa para explicitar seu significado. (MCKEE, 2006, p. 63).

Inicialmente, embora os habitantes em Westeros vivam em um mundo onde a magia e criaturas como os dragões e os lobos gigantes, em um passado longínquo, tiveram grande importância, atualmente, isso tudo não passa de estória para criança dormir. A sociedade westerosi simplesmente ignora esses fenômenos mitológicos, mágicos e sobrenaturais na vida cotidiana. Por essa razão, o desencadeamento dos fatos relacionados a esses elementos vai ocorrendo de forma discreta até que, depois de um tempo considerável, sejam vistos e compreendidos pela população. As regras, conforme o mundo é apresentado, vão sendo trabalhadas internamente sem que os fruidores as percebam. A dinastia Targaryen, por exemplo, foi uma grande criadora e domadora de dragões no passado, os seus membros usavam os dragões como bestas de batalha para conquistar reinos. Assim, sabe-se que, embora tidas como extintas, tais criaturas são reais nesse Mundo Secundário. Além disso, há a questão religiosa, com seus sacerdotes e sacerdotisas que possuem poderes sobrenaturais, como ressuscitar os mortos. Essas regras, uma vez estabelecidas, não podem ser quebradas – mesmo que sejam exóticas.

Estórias são metáforas para a vida. Elas nos levam além do factual, ao essencial. Portanto, é um erro aplicar uma escala de um para um entre a realidade e a estória. Os mundos que criamos obedecem às suas próprias regras internas de causalidade. Uma Arquitrâma desdobra-se em uma realidade consistente... mas realidade, nesse caso, não quer dizer fato. Até a Minitrâma mais naturalista, “a vida como é vivida”, é uma existência abstrata e rarefeita. Cada realidade ficcional estabelece de forma única como os eventos acontecem em seu interior. Em uma Arquitrâma essas regras não podem ser quebradas – até mesmo quando são bizarras. (MCKEE, 2006, p. 62-63).

A quebra das regras da realidade ficcional ocasiona a desconfiança do fruidor, fazendo-o até mesmo perder o interesse pela estória. Em outras palavras, há uma quebra do acordo ficcional ou da suspensão de descrença. E, como o gênero de fantasia é, por excelência, o gênero que mais se prende às regras que regem o Mundo Secundário, esse tipo de erro pode causar a ruína da estória. Isto é, na subcriação, a consistência interna da realidade é muito mais difícil de produzir porque, quanto mais for diferente do Mundo Primário, mais rearranjos o autor precisa fazer. Nas palavras de Tolkien:

A Fantasia talvez seja, em minha opinião, não menos e sim mais subcriativa, porém de qualquer modo se descobre na prática que “a consistência interna de realidade” será tanto mais difícil de produzir quanto mais as imagens e os rearranjos do material primário forem diferentes dos arranjos reais do Mundo Primário. (TOLKIEN, 2017, p. 46-47).

Nas palavras de Mckee:

Quando as regras de causalidade da estória são criadas, o roteirista de uma Arquitrama deve trabalhar dentro da disciplina que criou. Realidade consistente, portanto, significa um mundo internamente consistente, verdadeiro consigo mesmo. (MCKEE, 2006, p. 63).

A habilidade de criar um Mundo Secundário dentro do qual seja verossímil, por exemplo, uma raça de gigantes peludos humanoides com cerca de 3 a 4 metros de altura, detentores de uma grande força física e com cultura própria, exige muito trabalho e reflexão. Não obstante, se a tarefa for cumprida em algum grau, tem-se uma “rara realização da arte narrativa, a criação de histórias em seu modo primordial e mais potente”. (TOLKIEN, 2017, p. 47).

Em outras palavras, é necessário que as criaturas, objetos e eventos façam sentido na estória, de modo que, dentro do mundo em que estão inseridos, os mesmos tenham veracidade, não contrariando regras pressupostas ou apresentando situações que, de alguma forma, não colaborem para que o acordo ficcional com os fruidores seja mantido. Essa tarefa é cumprida em grau satisfatório em *As Crônicas de Gelo e Fogo*, de modo que os gigantes e outras criaturas como os dragões e os lobos gigantes, compactuem com a “consistência interna de realidade desse mundo”.

Os temas que compõem as Ideias Governantes da estória e as tramas vividas pelas personagens são elementos que dão suporte à consistência interna de realidade do Mundo Secundário. Tais elementos são apresentados e discutidos no próximo capítulo desta pesquisa.

3. AS IDEIAS GOVERNANTES EM AS CRÔNICAS DE GELO E FOGO

“Canções e histórias nos contam que os Stark de Winterfell governam grandes porções das terras ao norte do Gargalo há oito mil anos, denominando-se ‘Reis do Inverno’ (o termo mais antigo) e (em séculos mais recentes) ‘Reis do Norte’. O governo deles não foi contestado. Ocorreram muitas guerras nas quais os Stark expandiram seu domínio ou foram forçados a recuar de terras que rebeldes conquistaram. Os Reis do Inverno foram homens em tempos duros.”

(ANTONSSON, GARCÍA & MARTIN, 2014, p. 137).

3.1 WESTEROS E OS SETE REINOS

O continente de Westeros, dividido em Sete Reinos, é governado por “Casas” distintas, que são subordinadas a um único rei, o qual ocupa o *Trono de Ferro* na capital chamada Porto Real (*King’s Landing*). Os Sete Reinos têm origem na época em que Aegon Targaryen, o Conquistador, com a ajuda de suas duas irmãs, decidiu unir os reinos do continente de Westeros sob um único monarca.

A Casa Targaryen lutou muitas batalhas para conquistar as nações que existiam em Westeros antes de obter êxito. A primeira delas aconteceu depois de desembarcar na Baía da Água Negra, onde dominou as casas da região e, em seguida, invadiu as Terras Fluviais. Nem todas as batalhas foram vencidas; as frotas que foram enviadas para o Vale⁸⁰ e para Dorne falharam, porém, Harrenhal, Campina e Rochedo foram importantes dominações e o rei do Norte, Torrhen Stark, diante dos exércitos Targaryen, se obrigou a jurar lealdade, ajoelhando-se perante o conquistador Aegon Targaryen. Com milhares de espadas, espólios das batalhas travadas e vencidas, Aegon forjou o lendário *Trono de Ferro* e a linhagem Targaryen governou hegemonicamente por aproximadamente três séculos.

⁸⁰ Posteriormente, Sharra Arryn, a rainha regente do Vale de Arryn, acabou jurando lealdade à Casa Targaryen.

Entrando pelas altas e estreitas janelas da cavernosa sala do trono da Fortaleza Vermelha, a luz do pôr do sol derramava-se pelo chão, depositando listras vermelhas escuras nas paredes onde as cabeças dos dragões ficavam penduradas antes. Agora, a pedra encontrava-se coberta por tapeçarias que mostravam cenas de caça, cheias de azuis, verdes e marrons, mas, mesmo assim, parecia a Ned que a única cor existente no salão era o vermelho sangue. Estava sentado bem alto, no imenso e antigo caldeirão de Aegon, o Conquistador, uma monstruosidade trabalhada em ferro, toda ela hastes, arestas irregulares e metal monstruosamente retorcido. Era, tal como Robert prevenira, uma cadeira infernalmente desconfortável, (...). O metal em que se apoiava tornava-se mais duro com o passar do tempo, e o aço coberto de dentes que tinha atrás das costas tornava impossível recostar-se. Um rei nunca deve se sentar à vontade, dissera Aegon, o Conquistador, quando ordenara aos armeiros que forjassem um grande trono a partir das espadas depostas por seus inimigos. (MARTIN, 2010, p. 328).

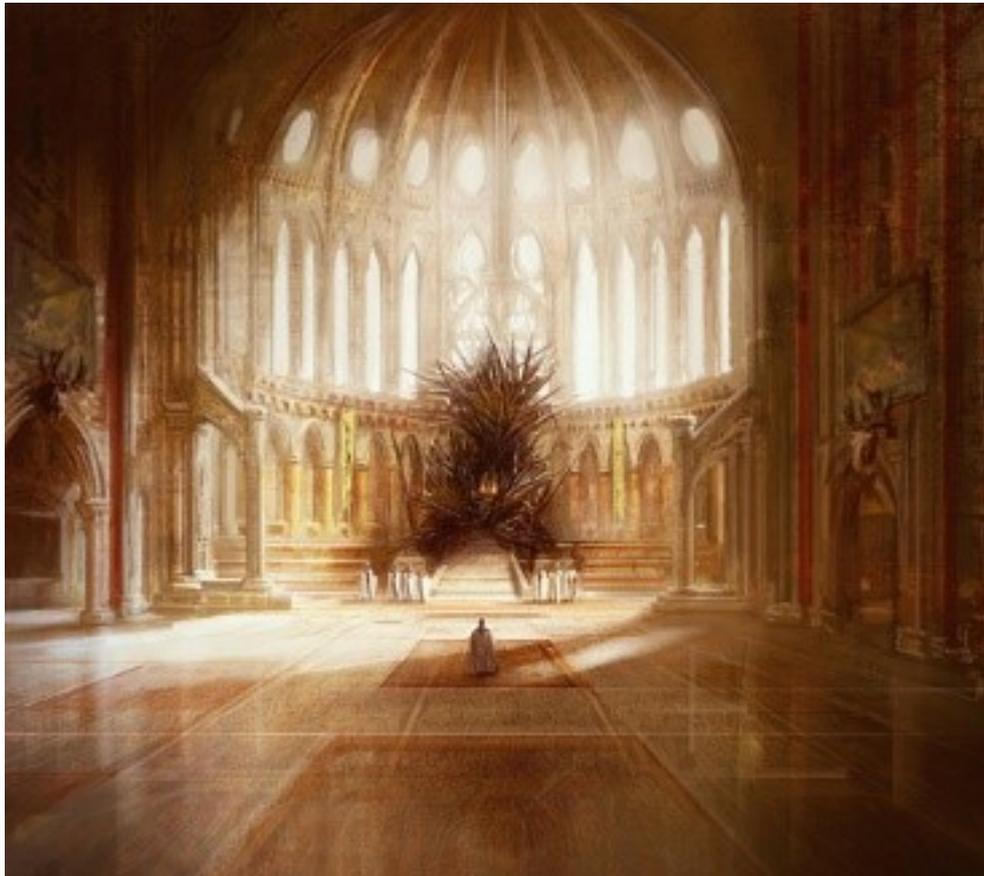


Figura 5 O Trono de Ferro

Disponível em: <http://images6.fanpop.com/image/photos/32100000/The-Iron-Throne-a-song-of-ice-and-fire-32168848-500-449.jpg> Acesso em: jan. 2018

As nações próximas de Westeros são as Cidades Livres, um conjunto de cidades-estados independentes, ao longo da borda ocidental de Essos. E, ao Sul de Westeros, estão localizadas as Ilhas de Verão. Os outros continentes conhecidos são Essos, grande território a leste,

atravessando o Mar Estreito, e Sothoryos, que ainda não foi explorado, a sudeste de Westeros, atravessando o Mar de Verão. A sudeste de Westeros, temos a capital de Dorne, Lançassolar (*Sunspear*), uma região administrativa, a mais meridional do continente, que fica a milhares de quilômetros do Norte. A Casa soberana da região é a Martell, que foi legalmente extinta porque não foram conquistados pelos Targaryen. Já a vasta, fértil e populosa Campina tem sua capital em Jardim de Cima (*High Garden*), região governada pela Casa Tyrell, que fica próxima à Estrada da Rosa, ao final da região sul. O castelo de Ponta Tempestade (*Storms' End*) é o lar ancestral da Casa Baratheon, um dos três castelos sob domínio da família, juntamente com a Fortaleza Vermelha, em Porto Real, e a ilha da Pedra do Dragão. Ele está localizado na costa sudeste de Westeros, de frente à Baía dos Naufrágios.

Fundada pelo rei Aegon Targaryen, há aproximadamente 300 anos, a capital de Westeros, Porto Real (*King's Landing*), está localizada na costa leste, nas terras da coroa, de frente à Baía da Água Negra. Sediada dentro da capital, a Fortaleza Vermelha (*Red Keep*) abriga o Trono de Ferro e o Pequeno Conselho real. Com vista para a Baía da Água Negra (*Blackwater Bay*) e para o Mar Estreito, a fortaleza impera no horizonte de Porto Real e serve como reduto principal da cidade.



Figura 6 A Fortaleza Vermelha na capital de Westeros, Porto Real
Disponível em: https://vignette.wikia.nocookie.net/iron-throne-role-play/images/2/2c/The_Red_Keep.jpg/revision/latest?cb=20161107184017 Acesso em: jan. 2018.

Aegon também havia construído um forte de madeira, que mais tarde se tornaria o lendário castelo da ilha da Pedra do Dragão (*Dragonstone*), na Baía da Água Negra. O castelo

foi projetado com pedras e uma técnica de cantaria valiriana⁸¹, para parecer com dragões. A Pedra do Dragão foi a sede da Casa Targaryen, tendo sido usada, depois, como fortaleza para uma ramificação da Casa Baratheon. A câmara da mesa pintada é um local reservado para o planejamento de batalhas e possui uma mesa com o mapa dos Sete Reinos esculpido.

— Olhe-o, Cavaleiro das Cebolas. Meu reino de direito. Meu Westeros. — Passou uma mão pelo mapa. — Essa conversa de Sete Reinos é uma loucura. Aegon compreendeu isso há trezentos anos, quando estava onde nos encontramos agora. Pintaram esta mesa por ordem dele. Pintaram rios e baías, colinas e montanhas, castelos, cidades e vilas francas, lagos, pântanos e florestas... mas nenhuma fronteira. É tudo um só. Um reino para que se governe sozinho. (MARTIN, 2011, p. 380).

Do outro lado do continente, Rochedo Casterly (*Casterly Rock*) constitui uma antiga fortaleza da Casa Lannister. Sua localização, próxima a uma rica mina de ouro, faz dela uma das fortalezas mais produtivas de Westeros. Ela fica posicionada na costa oeste, acima de um monte rochoso, com a vista para a cidade de Lannisporto e para o Mar do Poente. O castelo de Harrenhall é o maior de todos, estando localizado a noroeste de Porto Real, no centro das Terras Fluviais. Era considerado uma fortaleza impenetrável por causa das paredes maciças. Na batalha, que ficou conhecida como a queima de Harrenhal, Aegon usou seu dragão Balerion para queimar o Rei Harren e todos seus filhos vivos dentro do castelo; depois, o explodiu e só sobraram ruínas. Assim, como gratificação pela lealdade ao rei conquistador Aegon, a Casa Tully se tornou a casa nobre soberana das Terras Fluviais. Já Correrio (*Riverrun*) é um castelo mediano, o qual está localizado na região centro-oeste do Tridente, nas Terras Fluviais. É a sede ancestral da Casa Tully. Por ser cercado de rios, em momentos de perigo, comportas podem ser abertas para encher um canal, que fica no oeste do castelo, transformando-o em uma ilha de difícil acesso.

O Vale de Arryn está localizado perto da costa ocidental de Westeros, sede da Casa Arryn, sediada no castelo Ninho da Águia. O local é rodeado pelas Montanhas da Lua, uma série de montanhas que atuam como fronteiras entre o Vale e as Terras Fluviais e, por isso, é isolado por terra, na maior parte do tempo, do resto dos reinos, sendo acessado por estradas somente durante o Verão. O castelo de Pyke é uma fortaleza antiga, construída sobre um penhasco, sede da Casa Greyjoy, localizado na Ilha de Pyke, uma das sete maiores das Ilhas de

⁸¹ Uma técnica que se perdeu há muito tempo, mas que tinha características peculiares e únicas, com símbolos e relevos draconianos.

Ferro. Na figura a seguir, temos a divisão dos Sete Reinos no mapa de Westeros para uma melhor compreensão do espaço geográfico do continente:



Figura 7 Mapa dos Sete Reinos em Westeros

Disponível em: https://historiadegeloefogo.files.wordpress.com/2013/09/the_seven_kingdoms_of_westeros_by_akadoom-d4ulfre.jpg Acesso em: set. 2017

Ainda, no centro do Norte, está o milenar castelo de Winterfell, lar da Casa Stark e capital do Norte. Dentro de seu domínio, há um bosque sagrado com a Árvore-Coração,

representante dos Deuses Antigos. O castelo fica ao lado da Estrada do rei, que percorre um caminho de mais de mil milhas ao Sul, desde a Muralha até Porto Real. Na fronteira norte dos Sete reinos, fica localizada a Muralha, operada pelos irmãos juramentados da Patrulha da Noite, os quais defendem o território dos selvagens e outros seres que vivem pra-lá-da-muralha.

Todos os reinos e regiões em Westeros estão sob proteção das grandes Casas nobres, sendo que, com o decorrer dos eventos e batalhas travadas, ganharam ou perderam o seu direito de soberania sobre os territórios dos Sete Reinos. Essas relações são importantes para a compreensão da trama da narrativa, uma vez que todos os acontecimentos, políticos e mesmo dramas pessoais, baseiam-se em relações de poder entre as personagens.

3.1.1 As Grandes Casas em Westeros

A heráldica das Casas, seus lemas e suas histórias familiares têm uma grande importância no desenrolar dos eventos. Entre as principais Casas, inicialmente, se destacam: Casa Stark, Casa Lannister, Casa Targaryen, Casa Baratheon, Casa Greyjoy, Casa Tyrell, Casa Tully, Casa Arryn e Casa Martell. Além dessas, outras Casas também ganham relevância ao longo da narrativa, a ver: Casa Mormont, Casa Bolton, Casa Tarly e Casa Frey⁸².

A Casa *Stark* é descendente de Brandon, o construtor de Winterfell e da Muralha, e também dos Primeiros Homens, os habitantes originais em Westeros que governaram o continente por milhares de anos. A palavra “stark” significa severo, rígido, extremo, sério e tem relação com o estilo de vida da família, que tem vivido e governado o Norte de Westeros há milhares de anos. Sabe-se que Brandon, depois *da longa noite*, ajudou a fundar a *Patrulha da Noite*, a qual vigia a Muralha dos perigos do extremo Norte.



Figura 8 Casa Stark

Principal casa do Norte, os Stark traçam sua descendência desde os Primeiros Homens, na Era dos Heróis. O fundador da família, Brandon, o Construtor, estava entre os que criaram a Patrulha da Noite no fim da Longa Noite. Segundo a lenda, Brandon contou com a ajuda de gigantes e com a poderosa

⁸² A Casa Frey das Gêmeas, ou da Travessia, é a casa nobre das Terras Fluviais. É sediada em um par de castelos que ficam em cada margem do Ramos Verde do Tridente, servindo como uma ponte vital. O lorde da casa é chamado de Senhor da Travessia, ele controla o fluxo de pessoas que passam pela ponte, o que permitiu à família enriquecer muito. A Casa Bolton é uma grande casa que descende dos Primeiros Homens. A sede é conhecida como Forte do Pavor e os Bolton são famosos por esfolarem seus inimigos. A Casa Mormont da Ilha dos Ursos era vassala Norte e juramentada da Casa Stark. A sede fica em uma ilha a noroeste de Winterfell, eles receberam de Rodrik Stark a posse da ilha.

magia dos Filhos da Floresta para erguer a Muralha. Construiu a ancestral Winterfell e foi coroado primeiro rei do Norte. (COGMAN, 2013, p. 38).

Os Stark foram os reis do Norte na *Idade dos Heróis* até que Torrhen Stark se submeteu a Aegon, o Conquistador, e jurou lealdade à Dinastia Targaryen, ao final da Guerra da Conquista, para evitar a destruição de Winterfell e seu povo. Ele foi, depois, conhecido como o rei que se ajoelhou. Os Stark têm grande orgulho de sua história e tradição, sendo uma das poucas Casas que mantém a fé nos Deuses Antigos: os Represeiros sagrados vivem nos bosques de Winterfell. O soberano do Norte, no início da saga, é Eddard Stark, casado com Catelyn Tully, os quais, juntos, tiveram: Robb, Sansa, Arya, Bran, Rickon e o bastardo Jon Snow. Eddard é irmão de Benjen Stark, defensor da muralha, corvo da Patrulha da Noite. O brasão da família é o lobo gigante do Norte e o lema “O Inverno está chegando” (*Winter is coming*) é um lembrete de suas origens e um presságio sombrio do que está por vir.



Figura 9 Casa Baratheon

A Casa *Baratheon* é a principal casa da região de *Stormlands* (Terras da Tempestade); possui o brasão do veado negro coroado, em um campo dourado, com o lema: “Nossa é a fúria” (*Ours is the Fury*). Baratheon era a mais recente das Casas e descende de Orys Baratheon, que foi um dos mais valentes generais de Aegon I. A linhagem dos reis da tempestade surge na Idade dos Heróis, época quando seu reino foi fundado pelo rei Durrin I *Godsgrief*⁸³, o lendário herói.

A Casa Baratheon nasceu na Guerra da Conquista, quando Aegon Targaryen invadiu os Sete Reinos, e é a mais jovem das grandes casas de Westeros. Seu fundador, Orys Baratheon, era comandante do exército de Aegon e, segundo boatos, meio-irmão dele. Aegon confiou a Orys a proteção de Ponta Tempestade, uma fortaleza que nunca foi tomada pela força. (COGMAN, 2013, p. 90).

Depois da Guerra do Usurpador (O rei Robert Baratheon⁸⁴), a Casa afirmou seu direito ao Trono de Ferro, com o auxílio da Casa Stark, Casa Tully, Casa Arryn e ainda da Casa Lannister. No início da saga, o rei Robert é quem governa os Sete Reinos e as outras casas devem lealdade à casa Baratheon. Robert é casado com Cersei Lannister e tinha o príncipe Joffrey, o mais velho de três filhos, como herdeiro do trono.

⁸³ Tradução livre: (Dor ou Luto de Deus).

⁸⁴ Conhecido por alguns como “usurpador”, Robert Baratheon liderou a rebelião que derrubou a poderosa dinastia Targaryen. Foi coroado rei, mas provou ser menos eficiente como governante do que como guerreiro, mais interessado em fornicar e beber do que em questões de Estado. Encontrou seu fim por um javali, em uma caçada, deixando os Sete Reinos em tumulto. (COGMAN, p. 93, 2013).

A Casa *Targaryen* é de uma família nobre, da antiga Valyria, uma cidade ruída no continente Essos, que já foi capital do grande império valyriano, cuja civilização avançada dominava militar e culturalmente o mundo conhecido. Eles viveram durante séculos na ilha de *Dragonstone (Pedra do Dragão)*, até que Aegon Targaryen e suas irmãs partiram com seus dragões para conquistar Westeros. Como mencionado anteriormente, a Casa Targaryen uniu os Sete Reinos e isso durou quase três séculos. Aegon, o Conquistador, construiu o *Trono de Ferro*, usando as espadas vencidas de seus oponentes e o bafo de seu dragão negro, *Balerion*⁸⁵. O brasão é o dragão de três cabeças, expelindo chamas, com o mote “Fogo e Sangue” (*Fire and Blood*). Foi uma dinastia forjada no fogo, selada no sangue e destruída por uma rebelião.



Figura 10 Casa Targaryen

Os Targaryen são “Sangue do Dragão”, descendentes da Antiga Valíria, poderoso império que dominou Essos por 5 mil anos. Suas verdadeiras origens perderam-se no tempo, mas os primeiros valirianos eram supostamente uma comunidade de pastores que cuidavam de seus rebanhos em uma pequena península em Essos. Isso mudou para sempre quando fizeram uma descoberta chocante. Em uma área vulcânica conhecida como Catorze Chamas, encontraram monstruosas criaturas com escamas, garras afiadas, asas imensas e hálito de fogo – dragões. (COGMAN, 2013, p. 152).

Uma característica interessante dos membros da família é que possuem cabelos louro-prateado e olhos cor de violeta; além disso, alguns deles têm alta tolerância ao calor. O rei Robert Baratheon conquistou o *Trono de Ferro*, que pertencia aos Targaryen, mas os únicos sobreviventes da família foram Daenerys e Viserys, cuja vida foi de exílio nas terras dos bárbaros (ou cidades livres), durante anos.

⁸⁵ *Balerion* ficou conhecido como o *Terror Negro*; era um dos três grandes dragões de Aegon, assim como suas irmãs-rainhas, que foram usadas em batalha para conquistar o continente de Westeros, durante a Guerra da Conquista. *Balerion* morreu anos depois, durante o reinado do rei Jaehaerys I, com aproximadamente duzentos anos.



Figura 11 Casa Lannister

A Casa *Lannister*, de *Casterly Rock* (Rochedo Casterly), é a principal casa de Westerland. Seu brasão tem o leão dourado em campo carmesim, com o lema oficial “Ouça-me rugir” (*Hear me Roar*); o lema não oficial é “Um Lannister sempre paga suas dívidas” (*A Lannister Always pays his debts*). O rei da Casa é Tywin Lannister, pai de Cersei (esposa de Robert e Rainha de Westeros); também há Jaime (irmão gêmeo de Cersei) e Tyrion, conhecido como duende (*imp*), por ser anão.

A Casa Lannister de Rochedo Casterly, a mais rica e influente das casas nobres, domina as Terras do Oeste, ricas em ouro. Descende de invasores Ándalos e, pela linhagem feminina, de Lann, o Esperto – um trapaceiro lendário da Era dos Heróis que tomou Rochedo Casterly. Os Lannisters reinaram como reis do Rochedo por milhares de anos, até a chegada de Aegon, o Conquistador. (COGMAN, 2013, p. 72).

A Casa *Greyjoy*, que tem descendentes do rei Cinzento, da Era dos Heróis – o qual, segundo a lenda, teria se casado com uma sereia – possui o brasão com uma Lula gigante dourada, em um campo negro; o lema é: “Nós não semeamos” (*We do not sow*). A rebelião Greyjoy ocorreu nove anos antes da Guerra dos Cinco Reis, momento em que os Greyjoy foram vencidos por Robert I e Lorde Eddard Stark; este último levou Theon Greyjoy e o criou em cativo, em Winterfell, juntamente aos seus filhos.



Figura 12 Casa Greyjoy

Vivendo nas Ilhas de Ferro desde a época dos Primeiros Homens, os orgulhosos habitantes desse arquipélago rochoso referem-se a si mesmos como “nascidos do ferro”. Isolados dos povos e das culturas do continente, governaram como reis por séculos, venerando a própria divindade, o Deus Afogado, e cultivando um estilo de vida que celebra a pilhagem. Sua infame frota de navios era inigualável e temida por todo o mundo, e, no auge de seu poder, os nascidos do ferro controlavam grande parte da costa ocidental e a totalidade das Terras Fluviais. (COGMAN, 2013, p. 120).



Figura 13 Casa Tyrell

A Casa *Tyrell*, de Jardim de Cima, é a soberana da Campina. Uma casa muito rica, apenas superada pela riqueza dos Lannister. Os Tyrell, no entanto, têm a maior força militar, pois possuem as frotas de seus vassallos da Casa Redwyne, dos senhores das Ilhas Escudo e dos senhores costeiros, as quais, se convocadas, formam uma armada que se equaliza, caso não ultrapasse, à Frota Real. Jardim de Cima é uma velha sede de governo, centro da cavalaria nos Sete Reinos; são autointitulados “Defensores das Marcas” e “Supremos Marechais da Campina”, detentores do título de Protetores do Sul. O brasão possui uma rosa dourada em campo verde-relva e seu lema é “Crescendo Fortes” (*Growing Strong*). Os traços mais comuns aos familiares são os cabelos castanhos encaracolados e os olhos castanhos ou dourados.

A Casa *Tully* de Correrrio é a principal casa nobre das Terras do Rio e governa a região como os lordes do Tridente. O Castelo é Correrrio. A família Tully possui uma antiga linhagem que volta a Era dos Heróis, porém, nunca reinaram. O brasão é uma truta prata, pulando em um campo listrado de azul e vermelho; o seu mote é “Família, Dever, Honra” (*Family, Duty, Honor*). Os Tully têm traços característicos, como cabelos ruivos, olhos azuis brilhantes e as maçãs do rosto acentuadas.



Figura 14 Casa Tully



Figura 15 Casa Arryn

A Casa *Arryn*, do Ninho D’Águia, é a mais importante casa nobre do Vale. O brasão é uma meia-lua branca, com um falcão voando, e o lema é “Tão Alto quanto a Honra” (*As High As Honor*). A linhagem é antiga e remonta à nação dos Ándalos, que invadiu Westeros. Jon Arryn é o rei da Casa e também a “mão do rei” (conselheiro do rei e executor de suas ordens); sua esposa, Lysa Tully, é irmã de Catelyn.

Os Arryn do Vale constituem uma das mais antigas e distintas famílias dos Sete Reinos. São descendentes diretos dos invasores ándalos, que mil anos atrás navegaram de Essos com armas de aço para tomar Westeros dos Primeiros Homens. As lendas contam que Sor Artys Arryn, o Cavaleiro Alado, atravessou os céus em um falcão gigante e lutou contra o rei Grifo no pico da montanha mais alta. A vitória de Sor Artyr pôs fim à linhagem dos reis das Montanha e foi a primeira grande vitória da conquista dos ándalos em

Westeros. Depois disso, a região ficou conhecida como Vale Arryn. (COGMAN, 2013, p. 120).

A Casa Nymeros *Martell*, de Lançassolar, governante de Dorne. “Nymeros” indica a linhagem de Nymeria, comumente chamada de Casa Martell. Os antigos Martell usavam uma lança como emblema, ao passo que Nymeria e os Roinares usavam o sol. Ambos os símbolos foram combinados quando Nymeria⁸⁶ casou-se com o rei Mors Martell, dando origem ao brasão com uma lança dourada perfurando um sol vermelho, em um campo laranja. O lema da casa é “Insubmissos, Não Curvados, Não Quebrados” (*Unbowed, Unbent, Unbroken*); o lema refere-se ao fato de Dorne ter resistido à conquista, permanecendo como um reino independente. A aparência da família é a regular dos dorneses, com olhos e cabelos escuros, assim como uma pele de tom oliva.



Figura 16 Casa Martell

Não houve arautos, nem estandartes, nem cornos ou tambores, apenas o ressoar das cordas dos arcos quando Morrec e Lharys dispararam, e repentinamente os homens dos clãs vieram tropejando pela madrugada, esguios e escuros, vestidos de couro fervido e armaduras feitas com partes de outras armaduras, os rostos escondidos por trás de meios-elmos fechados. Mãos enluvadas empunhavam uma grande variedade de armas: espadas longas, lanças e foices afiadas, clavas, punhais e pesados malhos de ferro. À frente vinha um homem grande com um manto listrado de pele de gato-das-sombras, armado com uma grande espada de duas mãos. Sor Rodrik gritou “*Winterfell*”, e avançou ao seu encontro com Bron e Chiggen a seu lado, soltando um grito qualquer de batalha. Sor Willis Wode os seguiu, brandindo uma clava por cima da cabeça. “Harrenhal! Harrenhal!”, cantava. Tyrion sentiu um súbito impulso de saltar, brandir o machado e tropejar “*Rochedo Casterly*”, mas aquela insanidade passou rapidamente, ele se agachou mais. (MARTIN, 2010, p. 236).

Além das Casas mencionadas, há outras menos importantes, a saber: a Casa Tyrell, da Fortaleza de Águas Claras, uma ramificação da casa Tyrell de *Jardim de Cima* e também outras casas vassalas das casas principais. Tendo em vista as principais características das Grandes Casas de Westeros, observa-se como os conflitos entre as mesmas são frequentes e estão no cerne da trama narrativa.

⁸⁶ A rainha guerreira, Nymeria dos Roinares (civilização que habitava as margens do rio Roine, em Essos), com seu povo, foi forçada a fugir durante a guerra com Valíria. Assim, conquistou Dorne, tendo usado dez mil navios, estabelecendo uma aliança com a casa Martell, ao desposar Mors Martell.

3.2 A RUÍNA DA CASA TARGARYEN E A REBELIÃO DE ROBERT

“Hoje seguramos a cidade, senhor, mas não faço promessas para amanhã.”

(MARTIN, 2011, p. 387).

Um dos acontecimentos chave em *As Crônicas de Gelo e Fogo*, dá-se com a queda da Casa Targaryen. No início da narrativa, no primeiro livro, *A Guerra dos Tronos*, e também nos primeiros episódios da série televisiva, as informações são fragmentadas e difíceis de serem apreendidas, mas são aos poucos apresentadas por meio das falas das personagens. Já no espesso volume intitulado *O Mundo de Gelo e Fogo: a história não contada de Westeros e As Crônicas de Gelo e Fogo* (2014), há mais informações sobre vários acontecimentos ao longo da história do continente narrado pela personagem Meistre Yandel.

Em suma, sabe-se que foi por meio de uma rebelião que o jovem Robert Baratheon, com seus aliados, conseguiu tomar a coroa. O Meistre Yandel narra a Queda dos Dragões, desde O Ano da Falsa Primavera em 282 d. C. (depois da Conquista), o torneio de Harrenhal, passando pela Rebelião até o fim do reinado da Casa Targaryen e além, muito além. A queda da dinastia Targaryen e a sangrenta guerra civil foram impulsionadas quando, supostamente, o príncipe Rhaegar Targaryen raptou Lyanna Stark⁸⁷, irmã do Lorde Eddard Stark, que era prometida a Robert Baratheon. Além disso, também porque Aerys Targaryen, que ficou conhecido como o rei louco, ordenou os assassinatos de Lorde Stark e seu primogênito Brandon.

O QUE SE seguiu ao infame rapto de Lyanna Stark pelo príncipe Rhaegar foi a ruína da Casa Targaryen. A profundidade total da loucura do rei Aerys foi levada na sequência, em suas ações doentias contra Lorde Stark, seu herdeiro e seus apoiadores depois que eles exigiram reparações pelos erros de Raeghar. Em vez de garantir-lhes uma audiência justa, o rei Aerys os assassinou brutalmente, e depois dessas mortes exigiu que Lorde Jon Arryn executasse seus antigos pupilos, Robert Baratheon e Eddard Stark. Agora muitos concordam que o verdadeiro início da Rebelião de Robert veio com a recusa de Lorde Arryn e a corajosa convocação de seus vassallos na defesa da justiça. Mesmo assim, nem todos os senhores do Vale concordaram com a decisão de Lorde Jon, e logo combates começaram, quando os legalistas à coroa tentaram derrubar Lorde Arryn. (MARTIN, 2014, p. 127).

⁸⁷ O rapto de Lyanna Stark pelo príncipe Rhaegar Targaryen recorda o mito de Helena de Tróia, que fora raptada por Páris, um dos filhos mais novos do rei de Tróia. Helena era esposa de Menelau, rei de Esparta, e, ao partir com Páris, deixou, além do esposo, a filha Hermíone, com apenas 9 anos. Assim como o rei Menelau iniciou uma guerra contra Tróia, Robert Baratheon inicia uma guerra contra os Targaryen, a princípio, para vingar as mortes e honrar a memória de sua prometida.

Terminada a guerra, o rei Aerys e o príncipe Rhaegar estavam mortos, enquanto a rainha, que estava grávida, fugiu com o único filho sobrevivente, o pequeno Viserys Targaryen. Os dois irmãos sobreviventes, mais tarde, foram os responsáveis por iniciar uma campanha de reconquista do Trono de Ferro, que somente teve concretização pelas mãos da jovem Daenerys Targaryen, a última monarca representante da Casa dos Dragões da Antiga Valíria. Lyanna Stark morreu sozinha, após dar à luz a um filho, nas Montanhas Vermelhas de Dorne.

E assim terminaram tanto o reinado da Casa Targaryen quanto a Rebelião de Robert – a guerra que colocou um fim em quase trezentos anos de governo Targaryen e marcou o início de uma nova era dourada sob os auspícios da Casa Baratheon. (MARTIN, 2014, p. 129).



Figura 17 Robert Baratheon e Rhaegar Targaryen no Trident

Disponível em:

https://www.reddit.com/r/gameofthrones/comments/hwfpf/robert_baratheon_striking_down_rhaegar_targaryen/

Acesso em: jun de 2019.

Na figura anterior, temos a representação de Robert Baratheon, usando seu machado para derrotar o príncipe Rhaegar Targaryen na famosa batalha do Tridente, que significou a derrocada da Casa Targaryen em Westeros. O acontecimento retratado consiste em um dos mais emblemáticos para a narrativa, visto que significou um ponto de mutação na história do continente de Westeros e a maneira como o novo governo regeu os Sete Reinos.

Ainda segundo narra Mestre Yandel, após a ruína da Casa Targaryen, o reino de Westeros sob o governo do rei Robert, Primeiro de Seu Nome, prosperou bastante. Ele havia assumido uma Westeros despedaçada e a curou com rapidez das várias enfermidades causadas pelo Rei Louco e seu filho. A primeira atitude que o rei tomou foi casar-se com a dita mais bela mulher do reino, Cersei Lannister, garantindo para a casa da esposa todas as honras e vantagens que o rei anterior havia negado. Ainda que o pai de Cersei, Tywin Lannister, um homem rico e poderoso, pudesse ter ocupado o cargo de Mão outra vez, o rei Robert preferiu delegar esse cargo ao seu protetor e velho amigo Lorde Jon Arryn que, por ser sábio e justo, auxiliou o rei a governar prosperamente. E embora não se soubesse o que o futuro reservava, sob o reinado de Robert, o reino permaneceu em paz por longos verões de boa colheita.

Tanto nos livros quanto na série de TV, as razões pelas quais ocorrem as guerras, traições, entre outros pontos importantes da estória são reveladas somente aos poucos. Esses acontecimentos sobre o enredo, conquanto sejam apresentados em parte como memórias das personagens, afetam diretamente a vida de todos no continente de Westeros. Aproximadamente treze anos após a Rebelião de Robert, há duas tramas principais, ou Ideias Governantes, que se desenrolam ao longo da narrativa: *A Guerra dos Tronos* e “O Inverno Está Chegando”. A seguir, cada uma dessas Ideias Governantes é brevemente discutida e, posteriormente, com a descrição dos eventos e as decisões que as personagens tomam diante de momentos críticos, pode-se perceber como elas se entrelaçam ao longo da saga.

3.3 A GUERRA DOS TRONOS

“[...] Varys soltou um longo suspiro cansado, o suspiro de um homem que transportava toda a tristeza do mundo em um saco sobre os ombros. – O Alto Septião disse-me certa vez que à medida que vamos pecando, assim sofremos. Se isso for verdade, Lorde Eddard, diga-me... por que são sempre os inocentes a sofrer mais, quando vocês, os grandes senhores, jogam o seu jogo dos tronos?”

(MARTIN, 2010, p. 448-449).

Após a conhecida Rebelião de Robert e consequente queda da Casa Targaryen, dois descendentes da dinastia tinham sobrevivido: o menino Viserys e sua irmã Daenerys. Ainda que exilados, para além do mar estreito, Viserys planejava reconquistar o *Trono de Ferro*, que havia sido de seu pai. Para isso, casou sua irmã mais nova, Daenerys, com *Khal Drogo*, o líder de milhares de guerreiros nômades, chamados *Dothraki*. Ele esperava arranjar um exército para invadir os Sete Reinos e reconquistar o trono, que via como dele por direito. Mas, depois de vários acontecimentos, Viserys foi morto e Drogo também. O exército de *Khal Drogo* minguou, e menos de uma centena de pessoas continuaram com Daenerys. Para cumprir a tradição do povo de seu marido, a jovem viúva ergueu uma pira funerária, lá colocou os três ovos de dragão, que havia ganhado como presentes de casamento, e se juntou às chamas.

Grandes gotas de fogo cor de laranja desenrolaram seus estandartes naquele vento infernal, com as toras silvando e estalando, e fagulhas brilhantes erguendo-se na fumaça e afastando-se, flutuando como outros tantos vagalumes recém-nascidos. O calor batia o ar com grandes asas vermelhas, afastando os *Dothrakis*, afastando até Mormont, mas Dany ficou em seu lugar. Era do sangue do dragão, e tinha o fogo em si. (MARTIN, 2010, p. 566).

Daenerys acreditava ter sangue de dragão e, como última Targaryen, naquela noite, entrou nas chamas da pira funerária, porém, retornou ileso na manhã seguinte, acompanhada de três pequenos dragões, criaturas antes extintas. O restante do *khalasar*, povo *Dothraki*, que ainda estava no grupo com ela, ao testemunhar tal acontecimento, jurou fidelidade a sua *khaleesi*⁸⁸ e, assim, ela começou de vez a trilhar seu caminho, rumo à reconquista do *Trono de Ferro*.

O período de paz e prosperidade nos Sete Reinos durou menos que se podia imaginar. Após a morte repentina do rei Robert Baratheon, houve uma conspiração entre clãs rivais e subsequente disputa pelo Trono de Ferro. Sua morte se dá devido às complicações de um grave ferimento adquirido durante uma caçada a javalis malsucedida, em uma época que Eddard Stark já atuava como Mão do rei. Ned Stark, havia acabado de descobrir que a rainha e o irmão dela, Jaime Lannister, mantinham uma relação incestuosa e os três filhos que ela tinha não eram filhos do rei, portanto, não havia herdeiros legítimos ao trono. Ainda que Ned quisesse contar isso ao amigo e rei, não conseguiu fazê-lo antes de sua morte.

⁸⁸ *Khaleesi* é o título *Dothraki* dado à esposa de um *Khal*, que lidera um *khalasar*. Elas possuem menos influência em um *khalasar* que os *Kos* e os companheiros de sangue. Se seu *Khal* morre antes dela, ela deve voltar até *Vaes Dothrak* e entrar para o *Dosh Khaleen*. Disponível em: <http://wiki.gameofthronesbr.com/index.php/Khaleesi> Acesso em: out. 2017.

—Nem mesmo o cavaleiro mais leal pode proteger um rei contra si próprio – Ned disse. – Robert adorava caçar javalis. Vi-o matar um milhar deles – Robert mantinha sua posição sem vacilar, de pernas firmes a grande lança na mão, e normalmente amaldiçoava o javali enquanto este o ameaçava, esperando até o último segundo possível, até o animal estar quase sobre ele, para matá-lo com uma única estocada, segura e feroz. – Ninguém poderia saber que este o levaria à morte. (MARTIN, 2010, p. 359).

Então, em um primeiro momento, o trono foi reivindicado pelo jovem e inconsequente Joffrey Baratheon, suposto filho do rei Robert, da Casa Baratheon, e da rainha Cersei, da Casa Lannister. A rainha, que apoiava o filho, fez o possível para mantê-lo no poder. Todavia, Lorde Eddard Stark, sabia que o jovem além de não ser o legítimo herdeiro, também não seria um bom governante, por isso, o trono caberia, então, por direito, ao segundo dos três irmãos Baratheon, Stannis. Havia também a possibilidade de Ned ser o Lorde Protetor dos Sete Reinos, como o rei já tinha o nomeado, mas isso só seria possível caso ele conseguisse um exército para garantir o controle sobre os cavaleiros e os homens de armas sob o comando da rainha, os quais poderiam acabar com o restante da guarda dele.

Anteriormente, ao confrontar a rainha Cersei, Lorde Eddard Stark esperava que a mesma fugisse por causa do escândalo, porém, em meio às manobras políticas que aconteceram antes e após a morte do rei Robert, ele acabou sendo preso, acusado de traição e sentenciado à morte. Renly Baratheon, o irmão caçula do finado rei, ignorando declaradamente a ordem de sucessão e com o suporte da poderosa Casa Tyrell, também reivindicou seu direito à coroa. Ao mesmo tempo em que a batalha dos reclamantes pelo Trono de Ferro ocorreu, Robb Stark, herdeiro de Lorde Eddard, foi proclamado rei no Norte com a adesão de seus vassalos e de seus aliados da Casa Tully.

3.4 “O INVERNO ESTÁ CHEGANDO”

“Isso não podia ter acontecido em pior hora. Se algum dia o reino precisou de um rei forte... há dias sombrios e noites frias à nossa frente, sinto-os nos ossos”.

(MARTIN, 2010, p.399).

Já no prólogo do livro e também no primeiro episódio da série, há a aparição de um grupo de seres sobrenaturais perigosos, *Os Outros/ Caminhantes Brancos*. Essas terríveis criaturas do gelo vagam pelo território para lá da grande Muralha, uma magnífica e exuberante barreira de gelo. A Muralha foi construída há milhares de anos para conter a ameaça que, atualmente, está praticamente esquecida pela população dos Sete Reinos, além disso, ela também serve para manter os ditos povos selvagens afastados. Assim, para guardar e fazer a manutenção dessa edificação, existe um grupo de homens conhecido como a Patrulha da Noite, que permanece em constante vigília entre os dois territórios.

Quando Jon saiu do arneiro era quase meio-dia. O sol rompera as nuvens. Virou-lhe as costas e ergueu os olhos para a Muralha, que ardia azul e cristalina à luz do sol. Mesmo depois de todas aquelas semanas, vê-la ainda o fazia arrepiar-se. Séculos de poeira soprada pelo vento tinham-na marcada e polido, cobrindo-a com uma película, e parecia frequentemente ser de um cinza-claro, da cor do céu nublado... mas quando o sol caía sobre ela num dia luminoso, brilhava, viva de luz, um colossal penhasco azul-esbranquiçado que enchia metade do céu. (...). Conseguia sentir o enorme peso de todo aquele gelo fazendo pressão sobre ele, como se estivesse prestes a ruir, e de alguma forma *Jon sabia que se a Muralha caísse, o mundo cairia com ela*. (MARTIN, 2010, p.136 – *grifos nossos*).

Ainda que muitos duvidassem, depois de milhares de anos de paz, alguns patrulheiros foram surpreendidos e mortos, além da Muralha. Dessa forma, confirmou-se que o mal, confinado pela edificação, voltou. A ameaça era real e não distinguia os seres vivos ou qualquer característica física ou social entre eles, ainda que muitos ainda continuassem duvidando e pensando que essa história tinha alguma manobra política por trás. A grande preocupação se pautava no que as lendas diziam sobre as sombrias criaturas, isto é, de que grandes exércitos e todas as espadas juntas não eram capazes de contê-los, tampouco uma patrulha em grande escala desguarnecida como a Patrulha da Noite.

— Nessa escuridão, os Outros vieram pela primeira vez (...). Eram coisas frias, mortas que odiavam o ferro, o fogo, o toque do sol e todas as criaturas com sangue quente nas veias. Arrasaram fortificações, cidades e reinos, derrubaram heróis e exércitos às centenas, montando seus pálidos cavalos mortos e liderando hostes de assassinatos. Nem todas as espadas dos homens juntas logravam deter seu avanço, e até as donzelas e bebês de peito neles não encontravam piedade. Perseguiam as donzelas através de florestas congeladas e alimentavam seus servos mortos com a carne de crianças. (MARTIN, 2010, p. 174).

A única razão pela qual a Patrulha da Noite não é motivo de piadas, embora muito malvista, consiste no fato de que, para a maioria dos westerosi, ela está encarregada de manter

afastados os povos selvagens, que foram confinados a viver para-lá-da-muralha há milhares de anos. Os selvagens ou o povo livre são as pessoas que vivem além da Muralha, as quais, possivelmente, são centenas de milhares, divididas em diferentes culturas, tribos, clãs e aldeias. Eles se referem a eles mesmos como povo livre para que sejam diferenciados dos “ajoelhadores”, o povo do sul da Muralha, que está sujeito a senhores e reis. O povo livre enxerga os “ajoelhadores” como povo sem liberdade, enquanto que os povos dos Sete Reinos veem os “selvagens” como primitivos, sem lei e até mesmo estupradores e ladrões. Winterfell, localizada ao Norte de Westeros, é o reino mais próximo à Muralha.

Talvez tudo estivesse no conhecimento. Tinham cavalgado até depois do fim do mundo; de certa forma, isso mudava tudo. Cada sombra parecia mais escura, cada som mais agourento. As árvores apertavam-se e afastavam a luz do sol poente. Uma fina crosta de neve fendia-se sob os cascos dos cavalos, com um som que fazia lembrar o quebrar de ossos. Quando o vento fazia as folhas farfalharem, era como se um dedo gelado desenhasse um percurso ao longo da espinha de Jon. A Muralha estava nas suas costas, e só os deuses sabiam o que encontrariam adiante. (MARTIN, 2010, p. 369).



Figura 18 O outro lado da Muralha

Disponível em: <https://www.thedailystar.net/star-weekend/perspective/the-other-side-the-wall-1458811> Acesso em out. 2019.

Usualmente o inverno nortenho, além de ser duro e cruel, pode durar tempo demais, uma vez que em Westeros, a passagem de uma estação do ano para outra pode durar muitos anos; portanto, algumas crianças nascidas no verão podem demorar um longo tempo para conhecer o inverno. Por isso, os habitantes de Winterfell temem o inverno e procuram sempre se abastecer de provisões, as quais possam garantir o bem-estar durante os períodos mais

rigorosos. Porém, além das dificuldades ocasionadas pelo inverno, a ameaça sobrenatural deverá causar mais problemas, não só para os nortenhos, mas para todos em Westeros, ainda que por tanto tempo tenha se configurado como uma lenda.

Contudo, como funciona a transformação dos eventos narrados dentro da estória? Quais significados e ressignificações que as temáticas abordadas podem refletir? No próximo subcapítulo, discute-se tais reflexões de modo a explorar mais proficuamente a questão do significado central da obra em questão.

3.5 SIGNIFICADO DA NARRATIVA OU VALOR E CAUSA

Segundo Robert Mckee (2006), a denominação *Tema* tornou-se um termo muito impreciso para definir “como e por que a vida passa por mudanças de uma condição de existência no início à outra no final”. (MCKEE, 2006, p. 119).

Palavras como “pobreza”, “guerra” e “amor”, por exemplo, não consistem em temas, mas em termos que estão ligados à ambientação ou gênero da estória. Para descrever, de fato, verdadeiramente um tema, uma só palavra não basta, mas sim uma sentença clara e coerente que possa expressar o significado irreduzível da estória. Sendo assim, a expressão *Ideia Governante* é mais adequada, pois nomeia a origem de uma estória ou sua ideia central, ao passo que também se atrela à função de moldar as escolhas estratégicas realizadas pelo escritor.

A Ideia Governante tem dois componentes: Valor e Causa. Ela identifica a carga positiva ou negativa do valor crítico da estória no clímax do último ato, e identifica a razão chefe pela qual esse valor mudou para seu estado final. A sentença composta por esses dois elementos, Valor e Causa, expressa o significado central de estória. (MCKEE, 2006, p. 119).

Sendo Valor e Causa os dois valores a serem avaliados para definir a Ideia Governante de uma estória, faz-se necessário recuperar quais são as cargas, positivas ou negativas, que desencadeiam os eventos do clímax da estória.

A maior parte da narrativa em *As Crônicas de Gelo e Fogo* acontece no continente chamado Westeros. Grande parte do território equivale aos Sete Reinos, uma nação governada pelo rei que ocupa o *Trono de Ferro* na cidade capital, Porto Real. E a disputa pelo poder de governar Westeros é o que, na maior parte do tempo, impulsiona a ação.

Segundo o escritor George R. R. Martin, em entrevista realizada em julho de 2011, ao site de notícias sobre entretenimento, *Collider*: “Tematicamente, o poder está no centro deste

sistema – o uso do poder, das influências corruptoras do poder, o que as pessoas vão fazer para obter poder e o que o poder vai fazer com eles”.⁸⁹ O produtor-executivo e roteirista-chefe da série *Game of Thrones* para a HBO, D. B. Weiss, também define o tema da narrativa, isto é, a Ideia Governante, como a busca pelo poder, comparando-a com outras histórias de sucesso literário e cinematográfico:

Antes de mais nada, para mim essa sempre foi uma história sobre poder. Quem o quer, por que o quer, como consegui-lo, o que fazer com ele, o custo para a personagem e sua família. É o tema que perpassa grandes histórias épicas, desde a *Iliada* até *O Poderoso Chefão* e *O Senhor dos Anéis*. E, nesse sentido, também é uma história pessoal sobre como o pessoal se torna político, como os amores, as luxúrias, os ódios e os remorsos de alguém podem ter representações muito além das pessoas imediatamente afetadas. (COGMAN, 2013, p. 7).

Os poderes político, social e econômico consistem em fenômenos muito presentes na sociedade contemporânea e estão, provavelmente, entre os aspectos mais interessantes ao fruidor. A maneira como essa busca pelo poder é contada envolve inúmeros acontecimentos e personagens, que vão, aos poucos, desenrolando uma trama relativamente intrigante e extensa. Personagens que têm motivações extremamente humanas, que enfrentam dilemas e situações críveis, de maneira que seria possível imaginá-las em qualquer outro cenário. Mas, acima de tudo, é uma narrativa de fantasia e envolve vários elementos fantásticos, que não nega o gênero. Nas palavras do produtor executivo, D. B. Weiss:

[...] essa é uma série de fantasia, e dentro dela estão pessoas cujas situações e motivações são, espero, familiares e reconhecíveis para todos. Elas amam alguém que não as amam. Duas pessoas que amam estão pedindo coisas mutuamente exclusivas. Estão desesperadas para serem respeitadas e levadas à sério. Querem proteger a família, mas não sabem como. Estão em situações difíceis, porém são orgulhosas demais ou estão muito assustadas para admitir. Querem mais dinheiro. Querem sexo. Se os personagens estão nesses alicerces universais, não importa se levam espadas, armas ou pastas. (COGMAN, 2013, p. 190).

Portanto, considerando que a trama gira em torno do poder e a estória narrada apresenta várias intrigas, nas quais distintos grupos lutam pela ascensão política nos Sete Reinos, a Ideia Governante em *As Crônicas de Gelo e Fogo*, que está presente no título do primeiro livro da saga, *A Guerra dos Tronos*, poderia ser expressa pela sentença: “O que as pessoas vão fazer para obter o poder e o que o poder vai fazer com elas”. Essa sentença, indicada por Martin na

⁸⁹ Disponível em: <http://collider.com/george-r-r-martin-interview-game-of-thrones/> Acesso em: jun. de 2017.

referida entrevista, responde de que forma e por que razão a vida passa por transformações de uma condição de existência no princípio à outra no fim. Contudo, ainda que essa seja uma das Ideias contidas na saga, não é a única, considerando a extensão da mesma.

A Segunda Ideia Governante, apresentada na estória, tem como cerne a ameaça sobrenatural dos *Caminhantes Brancos /os Outros*, que consistem em mortos-vivos amaldiçoados que vagam para- lá-da-muralha e trazem o frio e o terror em uma longa noite de Inverno. Lendas antigas narram sobre esses seres que tiveram sua aparição há centenas de séculos.

— Os Outros — concordou a Velha Ama. Há milhares e milhares de anos, caiu um inverno que era mais frio, duro e infinito que qualquer outro na memória do homem. Chegou uma noite que durou uma geração, e tanto tremeram e morreram os reis em seus castelos como os criadores de porcos em suas cabanas. As mulheres preferiram asfixiar os filhos a vê-los passar fome, e choraram, e sentiram as lágrimas congelarem em seu rosto – a voz e a agulha calaram-se, ela olhou Bran com seus olhos claros e velados e perguntou: — Então, criança? Esse é o tipo de história de que gosta? (MARTIN, 2010, pg. 174).

Como já mencionado anteriormente, por serem contadas sobre forma de lendas, essas histórias contadas pelas Amas não são levadas à sério pela população em Westeros, apenas o inverno como uma ameaça em si mesmo devido ao período de frio extremo e impossibilidade de cultivar alimentos. Enquanto os senhores das Grandes Casas lutam pelo Trono de Ferro, a ameaça sobrenatural se movimenta cada vez mais próxima. Como perguntou o Senhor Comandante da Patrulha da Noite para Jon Snow: “Quando os mortos andam à caça na noite, acha que importa quem se senta no Trono de Ferro?” (MARTIN, 2010, P. 551). Dessa forma, a Segunda Ideia Governante poderia ser expressa da seguinte maneira: “Como as pessoas irão reagir ao perceber que uma grande ameaça mortal se aproxima e que seus jogos pelo trono são irrelevantes?”. Tal Ideia se relaciona diretamente ao mote da Casa Stark “O Inverno está chegando”.

Apresentadas e conhecidas as Ideias Governantes que regem a narrativa, no próximo capítulo apresenta-se também as personagens que vivem essas tramas e dão vida à estória narrada.

4. A SAGA DAS PERSONAGENS MARTINIANAS

“[...] I look for ways to make my characters real and to make them human, characters who have good and bad, noble and selfish, well-mixed in their natures. Yes, I do certainly want people to think about the characters, and not just react with a knee-jerk. I read too much fiction myself in which you encounter characters who are very stereotyped. They're heroic-hero and dastardly-villain, and they're completely black or completely white. And that's boring, so far as I'm concerned. It's also unreal. If you look at real human history, even the darkest villains had some good things about them. Perhaps they were courageous, or perhaps they were occasionally compassionate to an enemy. Even our greatest heroes had weaknesses and flaws”.

(MARTIN, jun. 2002).⁹⁰

De acordo com Candido (2007), o enredo se faz possível pelas personagens e há dois tipos que são fundamentais para o desenvolvimento do enredo ou trama: protagonistas e antagonistas. A personagem protagonista é aquela que move a estória, de acordo com suas ações e objetivos, enquanto que a antagonista é a origem do conflito, aquela que se opõe aos objetivos da protagonista, colocando obstáculos na jornada. É recorrente que a protagonista seja o herói ou heroína da estória, porém nem sempre é preciso que seja assim. É possível, e também

⁹⁰ Tradução nossa: “[...]. Procuro maneiras de tornar meus personagens reais e torná-los humanos, personagens que são bons e maus, nobres e egoístas, bem misturados em suas naturezas. Sim, eu certamente quero que as pessoas pensem sobre as personagens, e não apenas que reajam automaticamente. Eu também leio muita ficção em que você encontra personagens muito estereotipados. Eles são heróis heroicos e malditos-vilões, e eles são completamente maus ou completamente bons. E isso é chato, até onde eu sei. Também é irreal. Se você olha a real história humana, mesmo os vilões mais sombrios tiveram algumas coisas boas. Talvez fossem corajosos, ou talvez fossem ocasionalmente compassivos para com um inimigo. Mesmo os nossos maiores heróis tiveram fraquezas e falhas”. Entrevista concedida pelo autor em 23 de julho de 2002 para o site da SCIFI.COM quando ainda escrevia o quarto volume de sua saga de fantasia, *O festim dos corvos*, com lançamento em 2005”. Disponível em: <https://web.archive.org/web/20020223190420/http://www.scifi.com/sfw/issue190/interview.html> Acesso em: out. 2017.

interessante, que o “vilão” ou a “vilã” se encontre na posição de protagonista, assim a antagonista é o herói ou a heroína, a pessoa que se opõe ao mal.

No caso de *As Crônicas de Gelo e Fogo* e *Game of Thrones*, as tramas psicológicas que envolve as personagens se constituem como elementos importantes, tornando-as mais humanas e complexas. Diferentemente das personagens de outros romances de fantasia, com os quais a obra é comparada pelo público, essas personagens estão mais próximas da realidade. Elas comem, satisfazem necessidades biológicas e sexuais, ficam de ressaca, entre outras atividades comuns ao ser humano. Por essa razão, a estória é direcionada aos adultos; cenas de sexo, envolvendo as personagens, são parte da narrativa, como qualquer outro tipo de acontecimento que dê uma dimensão mais realista à trama, a exemplo das cenas de violência e guerra. Segundo o autor George R.R. Martin, a temperatura erótica nos livros está de acordo com a trama.

É interessante a forma como Martin articula o papel das personagens no enredo; elas são, em geral, carismáticas, ainda que sejam antagonistas, e é esse um dos fatores que chama tanto a atenção dos fruidores. Segundo o estudioso E.M. Foster, romancista, ensaísta e crítico literário inglês, as personagens dos romances

[...] são pessoas cujas vidas secretas são visíveis ou poderiam ser visíveis: somos pessoas cujas vidas secretas são invisíveis. E é por isso que os romances, mesmo quando são sobre pessoas más, podem nos consolar; eles sugerem uma raça humana mais compreensível e, portanto, mais administrável, podem nos dar a ilusão de perspicácia e poder. (FOSTER, *apud*. CULLER, 1999, p. 93).

É por meio das personagens que o fruidor (leitor ou público) pode se identificar, inspirar, emocionar e, entre muitas outras possibilidades, repudiar. No entanto, o repúdio a algumas personagens não torna, necessariamente, a narrativa desinteressante, pois o clímax de uma situação frequentemente está ligado aos fatores negativos de complicação do roteiro. O papel das personagens antagonistas se mostra, com frequência, tão importante quanto o dos protagonistas, visto que, na medida em que se mostram complexas e fortes, elas influenciam diretamente as ações dos heróis e heroínas da narrativa.

Em determinadas narrativas, porém, é difícil identificar quem são os heróis e quem são os vilões, justamente porque as personagens em questão são apresentadas como um misto de aspectos positivos e negativos. Sendo assim, as ações dessas personagens variam e surpreendem, dependendo da ocasião em que se encontram.

— Você é um bom homem, Davos Seaworth?
Um bom homem estaria fazendo isso?

— Sou um homem. Sou gentil para minha mulher, mas conheci outras mulheres. Tentei ser um pai para os meus filhos, ajudar a criar para eles um lugar nesse mundo. Sim, quebrei leis, mas nunca me senti mau até esta noite. Diria que meus papéis estão misturados, senhora. Bons e maus.

— Um homem cinza. Nem branco nem preto, mas com um pouco de ambos. É isso que é, Sor Davos?

— E ser for? Parece-me que a maioria dos homens é cinza. (MARTIN, 2011, p. 400 – *grifos do autor*).

São essas personagens que intrigam e que conseguem estabelecer a profundidade narrativa, uma vez que, na vida real, as pessoas são complexas e tendem a reconhecer essa mistura de naturezas nas personagens fictícias. As pessoas pensam de forma diferente, veem o mundo a sua volta diferentemente umas das outras e, portanto, gostam mais ou menos umas das outras, assim como gostam mais ou menos das personagens fictícias. Tudo passa pela forma como se entende a realidade à volta.

Assim como o escritor George R. R. Martin afirmou, na entrevista citada anteriormente na epígrafe deste capítulo, não há ninguém completamente ruim e não existe ninguém que seja completamente bom. Mesmo os maiores vilões da história da humanidade foram, em algum momento, capazes de algum ato de bondade e, mesmo os heróis, eventualmente, cometeram algum deslize. Não há alguém amado por todos, da mesma forma que não existe alguém odiado por todos. Esse misto de luz e sombras faz parte do caráter humano, e as personagens ficcionais em *As Crônicas de Gelo e Fogo* e *Game of Thrones* são representantes disso. Há personagens que, ao longo de seus arcos, isto é, de suas jornadas, passam de heróis a vilões e vice-versa. A verdadeira identidade de uma personagem somente é revelada quando a personagem precisa decidir em momentos de pressão, como é o caso de algumas personagens da obra em estudo⁹¹.

Ao contrário do fruidor, as personagens têm as vidas particulares expostas ao longo da narrativa, refletindo valores, levantando discussões e reflexões acerca dos mais diversos temas e situações. Quando questionado sobre o quanto os fãs estão emocionalmente envolvidos com *As Crônicas de Gelo e Fogo*, George R. R. Martin diz que são as personagens que atingem os desencadeantes emocionais das pessoas.

Well, I think it's the characters. To the extent that I've been able to make the characters real, people invest in them emotionally, they identify with them, and they like or dislike other of the characters. They argue about them--I find that very gratifying. It's one of the things that suggests to me that what I'm doing with the characters is working. When I hear from different fans who have varying opinions about a character, about who's a good guy and who's a

⁹¹ Mais detalhes sobre essa questão são abordados nos capítulos seguintes.

bad guy, and who they'd like to live and who they'd like to die--it's not always the expected ones, and they disagree sharply with each other. That's a good sign. In real life, people don't always like the same people. People make moral judgments that differ sharply with each other--witness some of the arguments we see going on about the current election. People should respond to fictional characters in the same way. If you introduce a character who everybody loves, or who everybody hates, that's probably a sign that that character's a little too one-dimensional, because in real life there's no one that everybody loves, and there's no one that everybody hates (MARTIN, George. George R. R. Martin continues to sing a magical tale of ice and fire. [Entrevista cedida à Tasha Robinson, Scifi. jun. 2002].⁹²

Escrita em terceira pessoa, por meio das Personagens, com Ponto de Vista, PDV, - em inglês *point-of-view (POV)* - a narrativa de *As Crônicas de Gelo e Fogo* apresenta os eventos narrados e pensamentos das personagens; a estória é determinada pela perspectiva de quem é contada e não das outras personagens. “Este é o jeito como eu gosto de escrever porque é o jeito como experienciamos a vida. Você me vê a partir do seu ponto de vista e desse ponto de vista você não enxerga o que os outros veem”⁹³, argumentou Martin, em resposta às cartas de fãs. Assim, por meio de várias personagens que agem como narradores singulares, a visão que o fruidor tem da narrativa é multifacetada.

As personagens PDV de *As Crônicas de Gelo e Fogo* se configuram, assim, de uma maneira mais densa, de forma que a linha entre o bem e o mal é difícil de ser traçada, isso quando possível. Em outras séries do gênero, como em *O Senhor dos Anéis* e *Harry Potter*, em geral, os antagonistas e protagonistas são, em grande parte, mais facilmente diferenciados. Essa característica da obra traz uma experiência distinta ao fruidor, que deve estar atento ao fato de que, por estar acompanhando a narrativa pelo ponto de vista de determinada personagem, essa visão é, de certa forma, restrita ao entendimento do mundo da personagem.

⁹² Tradução nossa: “Bem, acho que são as personagens. Na medida em que eu consegui fazer as personagens reais, as pessoas investem emocionalmente, identificam-se com elas e gostam ou não gostam de outras personagens. As pessoas discutem sobre elas - acho muito gratificante. É uma das coisas que me sugere que o que estou fazendo com as personagens está funcionando. Quando ouço de diferentes fãs, que têm opiniões variadas sobre uma personagem, sobre quem é um bom cara e quem é um cara mau, quem eles gostariam de viver e quem eles gostariam de morrer - nem sempre são esperados e eles discordam fortemente uns dos outros, esse é um bom sinal. Na vida real, as pessoas nem sempre gostam das mesmas pessoas. As pessoas fazem julgamentos morais que se diferenciam um do outro - testemunhe alguns dos argumentos que vemos sobre a atual eleição. As pessoas devem responder a personagens de ficção da mesma maneira. Se você apresentar um personagem que todos amam, ou que todos odeiam, isso provavelmente é um sinal de que esse personagem é muito unidimensional, porque na vida real não há ninguém que todo mundo ama e não há ninguém que todos odeiam”. Disponível em: <https://web.archive.org/web/20020223190420/http://www.scifi.com/sfw/issue190/interview.html> Acesso em: out. 2017.

⁹³ Disponível em: <http://veja.abril.com.br/noticia/entretenimento/autor-de-game-of-thrones-rejeita-pedido-de-sexo-nos-livros> Acesso em: nov. 2014.

Uma narrativa convencional e previsível faz uso de personagens estereotípicos para darem vida aos comportamentos usuais e tantas vezes já representados. Por outro lado, se a maneira de se contar a estória é de algum modo inovador, como é o caso das personagens com Pontos de Vista (PDV) em *As Crônicas de Gelo e Fogo*, então os ambientes e também as personagens necessitam ser também inovadores para que a narrativa se concretize satisfatoriamente.

Até o quinto livro, *A Dança dos Dragões*, há 24 personagens com capítulos próprios e ainda há as personagens PDVs dos prólogos e epílogos que somam mais 7; totalizando 31 personagens com ponto de vista, ao todo. Para fins desta pesquisa, a seguir algumas dessas personagens que mais tiveram destaque ao longo da narrativa são apresentadas.

4.1 CASA STARK

*“Aquilo que amamos nos destrói sempre, rapaz.
Lembre-se disso”.*

(MARTIN, 2010, p.398).

Senhor de Winterfell, Chefe da Casa Stark, Protetor do Norte e Mão do Rei, *Eddard "Ned" Stark* foi o segundo filho, nascido do Lorde Rickard Stark e sua esposa Lyarra. Ele tinha um irmão mais velho, Brandon, e um mais novo, Benjen. Também tinha uma irmã chamada Lyanna. Casou-se com Catelyn, da Casa Tully. Ainda que eles mal se conhecessem antes de se casarem, cultivaram um casamento fiel e carinhoso. São pais de cinco filhos legítimos: Robb, Sansa, Arya, Bran e Rickon. Eddard também tem um filho bastardo, Jon Snow.

Patriarca da Casa Stark, Protetor do Norte e Senhor de Winterfell, Ned Stark é um nortista por completo. É disciplinado, forte e possuidor de um poderoso senso de honra e justiça. Mas, sob esse exterior duro, há um marido e pai amoroso. É inabalável em sua lealdade ao rei Robert, seu melhor amigo desde a infância, cujo trono ajudou manter. Cansado e assombrado pelos anos de guerras travadas, é obrigado a deixar seus amados lar e família para servir Robert na corte, em Porto Real – uma decisão com consequências fatais. (COGMAN, 2013, p. 47).

O sobrenome de sua família, Stark (Rígido, em português), é um indicativo da afeição de Ned a compromissos éticos, entretanto, seus limites são postos à prova ao longo dos eventos narrados. Ele aparece na trama como um herói nobre, construído para ser o cerne da narrativa.

No primeiro livro, *A Guerra dos Tronos*, ele é a personagem com maior destaque, já que possui quinze capítulos Ponto de Vista (PDV), nos quais os eventos em Porto Real são narrados partindo de sua perspectiva. Segundo Sean Bean, o ator que interpretou o papel de Ned Stark na série televisiva *Game of Thrones*, a personagem é:

[...] a principled man who tries to hold things together. This is a journey that he makes where ultimately his loyalty causes his downfall. [...] he's a good man trying to do his best in the middle of this corruption, he's a fish out of water, he's used to being up north in Winterfell where people are pretty straight and pragmatic, and he comes down to a place where people are playing games and backstabbing... (BEAN, Sean. Sean bean on Game of Thrones. [Entrevista concedida a James Hibberd. *Entertainment Weekly*. 12 jun. 2011]⁹⁴).

Ned segue a fé dos Deuses Antigos, Espíritos da Natureza; dessa forma, frequentemente, ele ora no Bosque Sagrado da Árvore-Coração. Ao centro do bosque, esse Represeiro tem um rosto ancião esculpido no tronco e seiva vermelha, de forma que, ao escorrer, tem-se a impressão de lágrimas de sangue, além de possuir as folhas vermelhas. É o que mais próximo há de um santuário na religião dos Deuses Antigos da Floresta.

No centro do bosque, um antigo Represeiro reinava pensativo sobre uma pequena lagoa onde as águas eram negras e frias. Ned chamava-lhe “a árvore-coração”. A casca do Represeiro era branca como osso e suas folhas, vermelhas como mil mãos manchadas de sangue. Um rosto tinha sido esculpido no tronco da grande árvore, de traços compridos e melancólicos, com os olhos profundamente escavados, vermelhos de seiva e estranhamente vigilantes. Aqueles olhos eram velhos; mais velhos que Winterfell. (MARTIN, 2010, p. 21).

Como possui uma orientação ética, Ned se sente contente por estar, a princípio, distante das intrigas da corte em Porto Real. É reconhecido por seu senso de justiça e sua família o considera bondoso, a despeito de alguns avaliarem sua personalidade reservada como um sinal de frieza e desprezo.

⁹⁴ Tradução nossa: [...] um homem de princípios que tenta manter as coisas juntas. Esta é uma jornada que ele percorre, na qual, em última análise, sua lealdade causa sua queda. [...] ele é um bom homem tentando fazer o seu melhor no meio desta corrupção, ele é um peixe fora da água, ele costumava estar no Norte, em Winterfell, onde as pessoas são bastante honestas e pragmáticas, e ele vai para um lugar onde as pessoas estão fazendo jogos e esfaqueando-se pelas costas. Entrevista publicada no site *Entertainment Weekly* em junho de 2011. Disponível em: <http://ew.com/article/2011/06/12/sean-bean-game-of-thrones/> Acesso em: out. 2017.



Figura 19 Ned Stark embaixo da Árvore-Coração⁹⁵

Disponível em: <https://i.pinimg.com/736x/ce/12/70/ce1270ec5af894ee1b72d4d6fdfe18c8--game-of-thrones-art-game-of-thrones-series.jpg> Acesso em: out. 2017.

No início da trama, após a morte de Jon Arryn, que ocupava o segundo cargo mais importante do governo, o de Mão do rei, quem se obriga a assumir tal posição é o honroso Ned Stark. Para isso, ele precisa deixar sua personalidade guerreira de lado e começar a demonstrar mais suas habilidades em manobras políticas. Ele somente aceita o cargo, porque é amigo de infância do então atual rei de Westeros, Robert Baratheon, quem fez uma longa viagem de Porto Real até o longínquo Norte para fazer o convite ao cargo de Mão, pessoalmente. Afinal, quem seria melhor para o cargo que seu amigo mais antigo, melhor amigo, a pessoa em quem ele mais confia, Ned Stark?

⁹⁵ As figuras usadas para ilustrar as personagens ao longo desta tese buscam somente demonstrar algumas das características relevantes das personagens, elas não necessariamente representam fidelidade à descrição contida nos livros, pois não pretendem fazer diferenciação entre como seriam as mesmas nos livros e na série televisiva, salvo quando expressamente apontadas.

Por um momento Ned não o seguiu. Tinha ficado sem palavras e sentia-se cheio de uma grande sensação de impotência. Uma vez mais perguntou a si mesmo o que fazia ali e qual seria o motivo de ter vindo. Não era nenhum Jon Arryn, capaz de pôr freio à impetuosidade do rei e de lhe inculcar sabedoria. Robert faria o que lhe apetecesse, como sempre fizera, e nada do que Ned pudesse fazer ou dizer mudaria isso. Seu lugar era Winterfell. Seu lugar era com Catelyn, na sua dor, e com Bran.

Mas um homem nem sempre podia estar no seu lugar. Resignado, Eddard Stark bateu com as botas no cavalo e foi atrás do rei. (MARTIN, 2010, pg. 88)

Ned Stark é um homem de honra e cumpre seu dever, mesmo que isso lhe custe muito. Ele é a parte moral da história. Ele é um homem que sempre está tentando fazer a coisa certa. Fundamentalmente um bom homem que ama sua esposa e filhos. Ele tem princípios, valores, acima de tudo é muito leal e demonstra isso em variadas ocasiões. Ned é a personagem principal da primeira temporada. No decorrer da estória, ele se revela como uma figura-chave na escalada da intriga política em Porto Real, a capital do reino, e duela consigo mesmo, ao passo que seu próprio juízo de honra o leva para os episódios corruptos que se abrigam na corte.

Ned sabia que essa era a parte mais perigosa.

— Toda a justiça parte do rei – disse-lhe. – Quando eu souber a verdade, terei de ir ter com Robert – e rezar para que seja o homem que penso que é, concluiu em silêncio, e não o homem que temo que tenha se transformado. (MARTIN, 2010, pg. 148).

Entretanto, o que está sempre presente ao longo da narrativa é que se torna necessário combater os próprios ideais e princípios. Ned percebe a necessidade de realizar acordos morais



Figura 20 Catelyn Stark

Disponível em:

<http://www.minitokyo.net/Catelyn+Stark>

Acesso em: jul. 2018.

e práticos para obter um final justo e, então, é obrigado a optar entre a segurança de sua família e fazer o que pondera correto. Essa forma de agir o leva a um destino trágico. Ele é o primeiro personagem a mostrar como o escritor quebra algumas convenções por meio de uma narrativa nada tradicional.

Nascida na Casa Tully de Correrrio, que integra os senhores supremos do Tridente, Catelyn ou Cat é filha de Lorde Hoster Tully com a Senhora Minisa Whent, irmã de Lysa Arryn e Edmure Tully. Cat, como é chamada pela família, tornou-se a senhora de Winterfell ao se casar com Lorde Eddard Stark. Diferentemente do esposo, Cat segue a Fé dos Sete,

religião dominante nos Sete Reinos. Catelyn Stark possui 11 capítulos PDV, a segunda personagem com maior número de capítulos.

Catelyn, esposa de Ned Stark e mãe de cinco filhos legítimos, não é nativa do Norte; cresceu bem ao sul, nas Terras Fluviais. Estava originalmente comprometida com o irmão mais velho de Ned, mas, quando ele foi morto, ela cumpriu seu dever casando-se com Ned e assegurando a aliança entre as duas casas. Amou o marido profundamente, e sua perspicácia tornaram-na sua conselheira de maior confiança. (COGMAN, 2013, p. 51).

Cat considera o senso de dever um princípio de comportamento. Como mãe, é protetora e feroz, sendo que, às vezes, segue o coração acima da razão. Apesar de ser uma mulher honrada, justa, gentil e forte, Cat é orgulhosa e, por isso, sempre desprezou Jon Snow, o suposto filho bastardo do marido, que fora trazido para Winterfell. Catelyn Stark aparece como uma personagem PDV nos três primeiros livros da saga.

Quem quer que tivesse sido a mãe de Jon, Ned devia tê-la amado ferozmente, pois nada do que Catelyn dizia era capaz de convencê-lo a mandar o garoto embora. Era a única coisa que nunca lhe perdoaria. Tinha acabado por amar o marido de todo o coração, mas nunca encontrara em si lugar para amar Jon. Por Ned, poderia ter ignorado uma dúzia de bastardos, desde que fossem mantidos longe de sua vista. Jon nunca estava longe da vista, e à medida que crescia ficava mais parecido com o pai do que qualquer um dos filhos legítimos que Catelyn lhe dera. De algum modo isso tornava as coisas piores. (MARTIN, 2010, p.51).

O jovem Jon Snow é apresentado inicialmente como o filho ilegítimo de Ned Stark, que o trouxe para Winterfell, após a Rebelião de Robert, tendo insistido em criá-lo juntamente com os seus filhos. Jon foi educado e conviveu com a família Stark, entretanto, Catelyn sempre o considerou um estranho, lidando com sua presença como uma constante lembrança da traição do marido. Apesar disso, Jon cultivou um bom relacionamento com seus meios-irmãos, sobretudo com a “moleca” Arya Stark. É constantemente acompanhado por seu lobo albino, *Fantasma (Ghost)*.

O filho bastardo de Ned Stark, Jon, foi reconhecido pelo pai ao nascer e criado com os meios-irmãos e meias-irmãs em Winterfell, onde sempre se sentiu como um pária, ansiando pela afeição e aprovação que Ned nunca foi capaz de lhe dar totalmente. Jon parece ter encontrado seu lugar no mundo na Patrulha da Noite, da qual se tornou um líder natural e um guerreiro eficaz ao enfrentar os perigos além da Muralha. (COGMAN, 2013, p. 28).

Desde jovem, Jon, por sua condição desfavorável em relação aos irmãos legítimos, tinha consciência de que suas pretensões de vida eram limitadas, quanto a possuir terras ou ter um bom casamento. Por isso, resolve alistar-se na Patrulha da Noite, que guarda as fronteiras da grande Muralha.

No início, os outros recrutas se ressentem da aura de superioridade de Jon, porém, ele se retrata ao auxiliá-los com o treinamento de espada. Jon faz amizade com Samwell Tarly, que, embora seja medroso e desajeitado em combate, mostra-se perspicaz e um leitor curioso. Por se destacar entre os demais rapazes, Jon chama a atenção do comandante da Patrulha, Jeor Mormont, que o nomeia como seu principal escudeiro e treina-o para o comando.

Apesar de saber das dificuldades pelas quais passava a sua família, Jon se manteve fiel ao juramento prestado como patrulheiro, e, mais tarde, junto de seus companheiros, acaba descobrindo a respeito da ameaça sobrenatural além da Muralha. Mais tarde, com o decorrer dos acontecimentos e, apesar das dificuldades, Jon se torna o comandante da Patrulha da noite e começa uma campanha de combate à real ameaça para todos no continente de Westeros.



Figura 21 Fantasma e Jon Snow

Disponível em: <https://www.360artgallery.com/photos/art-by---art-of-mauk---digital-painting-of-jon-snow-----08062016170112.jpg> Acesso em: out. 2017.

A personagem possui 9 capítulos PDV, ganhando força e importância conforme a narrativa avança, nos volumes seguintes da saga. Jon Snow possui uma origem, a princípio, obscura e sua verdadeira identidade permanece misteriosa ao longo de vários capítulos. De acordo com o *The New York Times*⁹⁶, em agosto de 2011, Jon foi considerado uma das melhores criações do autor (assim como Tyrion e Daenerys), figurando entre as personagens favoritas dos leitores e fãs em geral. Além disso, ele também se apresenta como um dos protagonistas mais heroicos da história e mais detalhes sobre sua jornada são apresentados em capítulos posteriores.

Arya sabia o que vinha a seguir. Os dois disseram ao mesmo tempo:
 — ... não...conte...a... Sansa!
 Jon afagou-lhe os cabelos.
 — Vou sentir sua falta, irmãzinha.
 De repente, ela pareceu quase chorar.
 — Queria que viesse conosco.
 — Por vezes, estradas diferentes vão dar no mesmo castelo. Quem sabe? — estava se sentindo melhor agora. Não ia permitir a si mesmo ficar triste. — Tenho de ir. Acabarei passando o primeiro ano na Muralha limpando penicos se deixar tio Benjen à espera mais tempo. (MARTIN, 2010, p.74).



Figura 22 Arya e sua "Aglha" por Wisnu Tan

Disponível em:

<https://www.tumblr.com/search/arya%20stark%20an%20art> Acesso em: out. 2017.

Arya Stark é a filha mais nova de Eddard Stark com sua esposa Catelyn. Ela nasceu logo após o retorno de Eddard Stark da Rebelião Greyjoy e foi criada em Winterfell. Aos nove anos, em passo acelerado, demonstrou ser uma “moleca” independente e de espírito rebelde. Ela rejeita o tradicional papel de uma moça na sociedade, isto é, o fato de que deve se tornar respeitável dama e, conseqüentemente, casar-se, visando influência e poder.

Arya não se interessa pelos afazeres femininos costumeiros, a exemplo da dança, canto e costura. Seus interesses extrapolam o espaço feminino da sociedade em que vive e ela manifesta interesse por luta e exploração, para o assombro de

⁹⁶ Disponível em: <http://www.nytimes.com/2011/08/14/books/review/george-r-r-martin-and-the-rise-of-fantasy.html> Acesso em: jan. 2018.

sua tutora, a Septã Mordane, assim como para sua irmã mais velha, Sansa, que tenta portar-se como uma legítima dama da corte. Essas diferenças entre as duas irmãs causam algumas complicações na relação entre as duas. Arya, no entanto, é muito próxima do irmão bastardo, Jon Snow, que deu a ela uma espada leve e fina, nomeada *Agulha*.

Filha mais nova de Ned Stark, Arya é uma moleca que prefere cavalgar, brigar e lutar com espada com os irmãos. Tem a inteligência aguçada, é atlética e desafia a autoridade. Acompanha o pai na viagem para Porto Real com a irmã mais velha, Sansa, com quem não se dá muito bem. Em Porto Real, começa a treinar esgrima, habilidade que vem a calhar quando a tragédia se abate sobre sua família e ela é forçada a viver por conta própria. (COGMAN, 2013, p. 55).

Arya se assemelha mais com os Stark do que com os Tully, por possuir um rosto comprido, olhos acinzentados e cabelos castanhos. De porte atlético e esguio, ela tem uma aparência comum, diferentemente de sua irmã, que é considerada mais delicada e feminina.

Não era justo. Sansa tinha tudo. Sansa era dois anos mais velha; talvez, quando Arya nasceu, já nada restava. Era frequente sentir-se assim. Sansa sabia costurar, dançar e cantar. Escrevia poesia. Sabia como se vestir. Tocava harpa e sinos. Pior: era bela. Sansa recebera as formosas maçãs do rosto altas da mãe e os espessos cabelos arruivados dos Tully. Arya saíra ao senhor seu pai. Os cabelos eram de um castanho sem brilho, e o rosto, longo e solene. Jeyne costumava chama-la Arya Cara de Cavalo, e relinchava sempre que ela se aproximava. A única coisa que Arya fazia melhor que a irmã era andar a cavalo, e isso doía. Bem, andar a cavalo e gerir a casa. Sansa nunca tivera grande cabeça para números. Se se casasse com o Príncipe Joffrey, Arya esperava, para o bem dele, que o príncipe tivesse um bom intendente. (MARTIN, 2010, p. 54-5).

Ao longo de sua jornada, também, foi frequentemente confundida com um menino, algo que ela usou a seu favor. Arya tem uma mente curiosa e uma visão pragmática sobre a realidade a sua volta. A personagem possui 5 capítulos PDV, no primeiro livro da série. Ao longo da estória, ela cresce muito como personagem e apesar de sua personalidade independente, sempre ouvia o que seu pai tinha a dizer.

— Deixe-me lhe dizer algumas coisas sobre os lobos, filha. Quando as neves caem e os ventos brancos sopram, o lobo solitário morre, mas a alcateia sobrevive. O verão é o tempo das frivolidades. No inverno, devemos proteger uns aos outros, nos manter quentes, partilhar nossas forças. Por isso, se tiver de odiar, Arya, odeie aqueles que realmente nos querem fazer mal. Septã Mordane é uma boa mulher, e Sansa... Sansa é sua irmã. Vocês podem ser tão diferentes como o Sol e a Lua, mas o mesmo sangue corre em seus corações. Você precisa dela, assim como ela precisa de você... e eu preciso de ambas, que os deuses me protejam. (MARTIN, 2010, p. 162).

Sansa Stark é a filha mais velha e a segundo filha da Senhora Catelyn e Lorde Eddard Stark. Sansa nasceu e cresceu em Winterfell. Ela tem um irmão mais velho, Robb, dois irmãos mais novos, Bran e Rickon, e a irmã mais nova, Arya, além do "meio-irmão bastardo", Jon Snow, com quem teve um relacionamento distante, devido à influência de sua mãe.

Filha mais velha de Ned Stark, Sansa é adorável, graciosa, acanhada - a apropriada e perfeita jovem dama. No início da estória, é firme defensora do romance, da cavalaria e da tradição. Aprende a dura verdade sobre tais fantasias com a morte do pai e as constantes agressões do noivo, Joffrey Baratheon, passando de sonhadora a sobrevivente. (COGMAN, 2013, p. 55).

Sansa Stark herdou o tom ruivo dos cabelos Tully de sua mãe, como a maioria de seus irmãos, e a Senhora Catelyn acha que Sansa será ainda mais bonita do que ela mesma era, quando mais jovem. Se comparada com sua irmã, Arya Stark, Sansa é seu oposto, pois Arya não se parece fisicamente com ela, tampouco com sua personalidade, visto que Arya é muito mais rebelde que sua irmã mais velha. Aos onze anos, ela aprendeu seus deveres como uma filha nobre, sob tutela da Septã Mordane, conhecendo as artes tradicionais femininas, como costura, bordado, poesia, canto, dança, literatura, etiqueta, história e música.

Quando era criança, sonhava em se tornar uma rainha e, como nas canções épicas, ela encontraria seu cavaleiro, com uma armadura brilhante. No início da saga, essas canções e estórias ilustravam a visão de Sansa sobre o mundo fora de Winterfell, um mundo que ela ansiava muito conhecer; entretanto, depois, ela foi desenganada de suas ideias românticas inocentes.



Figura 23 Sansa e Cersei Lannister

Disponível em:

http://wiki.gameofthronesbr.com/index.php/Arquivo:Cersei_and_Sansa.png Acesso em out. 2017.

Elas são crianças, pensava Sansa. São garotinhas tolas, até mesmo Elinor. Nunca viram uma batalha, nunca viram um homem morrer, não sabem nada. Seus sonhos estavam cheios de canções e histórias, como os dela tinham

estado antes de Joffrey cortar a cabeça do pai. Sansa tinha dó delas. E também tinha inveja. (MARTIN, 2011b, p. 172).

Sansa possui 6 capítulos PDV, no primeiro livro da saga; nos volumes seguintes, ela passa por um amadurecimento surpreendente, devido aos terríveis acontecimentos que precisa enfrentar para continuar vivendo.

Brandon Stark nasceu em Winterfell, no auge do verão, e é o quarto filho de Catelyn e Eddard Stark. O nome se trata de uma homenagem ao seu tio Brandon, cuja morte foi uma das razões que induziram à Rebelião de Robert. Bran foi educado pelo fiel e sábio Mestre⁹⁷ Luwin.

Na infância, Bran é um menino indisciplinado, que tem como passatempo favorito escalar as torres de Winterfell. Seu sonho de um dia servir como cavaleiro da Guarda Real é destruído quando o empurram de uma torre e ele fica paralisado. Logo após a queda, começa a ter sonhos intensos e proféticos. (COGMAN, 2013, p. 55).

A personagem possui 7 capítulos PDV e é o primeiro a ter sua história narrada sob o próprio ponto de vista, em *A Guerra dos Tronos*:

A manhã chegara límpida e fria, com uma aspereza que sugeria o fim do verão. Partiram ao nascer do dia para ver a decapitação de um homem, vinte ao todo, e Bran cavalgava com os outros, nervoso e excitado. Fora a primeira vez que se considerara que ele tinha idade suficiente para ir com o senhor seu pai e os irmãos ver fazer-se a justiça do rei. Era o nono ano de verão, e o sétimo da vida de Bran. (MARTIN, 2012, p. 21).

No início do livro *A Guerra dos Tronos*, Bran tem apenas sete anos de idade e, pela primeira vez, acompanhava um grupo de vinte homens, que testemunharam Lorde Eddard Stark aplicar a justiça do rei em um desertor da Patrulha da Noite. No caminho de volta para o castelo de Winterfell, o grupo encontra uma loba gigante morta, juntamente aos seus filhotes. Lorde Stark aconselhou matar os filhotes rapidamente, para evitar uma morte dolorosa e lenta, todavia, Bran protestou fortemente.

Então, Jon observou que existiam cinco filhotes, um para cada um dos filhos legítimos de Lorde Stark e, uma vez que o lobo gigante é o símbolo da Casa Stark, eles deveriam manter filhotes de lobo. Bran prontamente compreendeu, junto com todos os outros, que a comparação somente fazia sentido, visto que Jon não reivindicou um dos filhotes para si mesmo. Então,

⁹⁷ Os *meistres* são conselheiros para a nobreza westerosi. Pertencem a uma ordem de sábios, curadores, chefe dos correios e cientistas, que são treinados em uma escola chamada de *Cidadela*.

Bran e cada um dos outros irmãos Stark adotaram um dos filhotes de lobo, como um animal de estimação. Curiosamente, antes que deixassem o local, Jon acabou encontrando um sexto filhote de lobo albino, o qual manteve para si mesmo. Posteriormente cada um deles nomeou o lobo que recebeu, Robb chamou seu lobo gigante de *Vento Cinzento*, Sansa nomeou sua loba gigante de *Lady*, Arya chamou a sua loba de *Nymeria*, Bran chamou seu lobo de *Verão*, Rickon chamou o seu de *Cão Felpudo* e, finalmente, Jon chamou seu lobo de *Fantasma*.



Figura 24 Robb e Bran Stark com seus filhotes de lobo.

Disponível em: <https://someoffenseintended.wordpress.com/2014/03/06/10-12-reasons-to-start-watching-game-of-thrones-right-now/> Acesso em: jun. 2019.

Desde então, Bran quase sempre anda acompanhado pelo seu lobo gigante, Verão, que o protege fielmente ao longo de sua jornada. Bran, aos poucos, mostrou-se como uma das personagens ligadas a eventos mais misteriosos e místicos. Ele começou a ter sonhos enigmáticos que pareciam conter algum tipo de mensagem profética, e mesmo ignorando isso no início, ele percebeu que algo muito singular despertara em seu interior.

—Há vários tipos de sonhos – ele disse lentamente. – Há os sonhos de lobo; esses não são tão ruins quanto os outros. Corro, caço e mato esquilos. E há sonhos em que o corvo vem e me diz para voar. Às vezes, a árvore também está nesses sonhos, chamando meu nome. Isso me assusta. Mas os piores sonhos são quando caio – olhou para baixo, para o pátio, sentindo-se infeliz.

– Antes nunca caía. Quando escalava. Ia a todos os lados, pelos telhados e ao longo das paredes, costumava dar comida aos corvos na Torre Queimada. Minha mãe tinha medo de que eu caísse, mas eu sabia que nunca cairia. Só que caí, e agora, quando durmo caio sempre. (MARTIN, 2011, p. 336).

O laço de amizade entre o garoto e seu lobo gigante, Verão (*Summer*), revelou-se como uma relação *warg*, que consiste na habilidade de entrar fisicamente na mente do animal, (o que faz dele uma espécie de troca-peles). “Um cavaleiro é o que você quer ser. Um *warg* é o que você é. Não pode mudar isso, Bran, não pode negar ou deixar para lá. É um lobo alado, mas nunca voará (MARTIN, 2011, p. 337). Os capítulos em que Bran aparece são mais tranquilos e enigmáticos, além de trazer uma esfera sobrenatural e onírica.

Verão bebeu um pouco de água e deitou-se ao lado de Bran. Este fez um afago sob o focinho do lobo, e por um momento garoto e animal sentiram-se em paz. Bran sempre gostara do bosque sagrado, mesmo antes, mas nos últimos tempos achara-se cada vez mais atraído para lá. Até a árvore-corção já não o assustava como *antes*. Os profundos olhos vermelhos esculpidos no tronco claro ainda o observavam, mas, de algum modo, agora tirava conforto disso. Os deuses olhavam por ele, dizia a si mesmo, os deuses antigos, deuses dos Stark, dos Primeiros Homens e dos Filhos da Floresta, os deuses de seu *pai*. Sentia-se seguro à vista deles, e o profundo silêncio das árvores o ajudava a pensar. Bran passara a refletir muito desde a queda; refletir, a sonhar e a falar com os deuses. (MARTIN, 2012, p. 406).

Com seus sonhos de se tornar um cavaleiro extinguidos pela tentativa contra sua vida, que o deixou aleijado, a necessidade e o dever o obrigam a sobrepujar as restrições, desenvolvendo suas novas habilidades, como uma espécie de vidente sobrenatural.

— Você também poderia ter sido um cavaleiro, aposto – disse-lhe Bran. – Se os deuses não tivessem levado sua esperteza, teria sido um grande cavaleiro.
— Hodor? – o gigante piscou para ele seus olhos castanhos e francos, olhos inocentes de compreensão.
— Sim. Hodor – Bran apontou. (MARTIN, 2010, p 162).

Ligada à Casa Stark, uma das personagens coadjuvantes, que mais chama atenção e aparece com frequência nos capítulos de Bran, é o humilde, gentil e simples cavaleiro, que atende por *Hodor*. O nome de nascimento de Hodor é Wylis, ele é o neto da Velha Ama, uma serva idosa que é conhecida por contar histórias. Ele está à serviço da Casa Stark, e é de grande ajuda a Bran, depois que ele perdeu os movimentos das pernas.

Depois de as saudações distantes reduzirem ao silêncio, e o pátio ficar por fim vazio, Winterfell pareceu deserto e morto. Bran olhou em volta, para o rosto dos que ficaram, mulheres, crianças e velhos... e Hodor. O enorme cavaleiro tinha uma expressão perdida e assustada no rosto.

— Hodor? – disse ele, com voz triste.
 — Hodor – concordou Bran, perguntando a si mesmo que significado teria aquilo. (MARTIN, 2010, pg. 412).



Figura 25 Bran Stark sendo auxiliado pelo gentil gigante Hodor

Disponível em: <https://cdn3.whatculture.com/images/2014/09/Hodor-Bran-Game-of-Thrones.jpg> Acesso em: jan. 2018.

A única palavra que Hodor pronuncia é “Hodor”, apesar de entender o que os outros lhe dizem, e a razão disso é revelada posteriormente, de forma surpreendente.

4.2 CASA LANNISTER

Conhecido como Regicida, *Jaime* é o primeiro filho homem de Lorde Tywin Lannister, de Rochedo Casterly, e de sua esposa, Senhora Joanna Lannister. Entrou para a Guarda Real, nomeado pelo Rei Louco, Aerys II Targaryen, quando tinha quinze anos, tornando-se o mais jovem membro da ordem na História.

Irmão gêmeo (e amante) de Cersei Lannister, Jaime é conhecido como “Regicida”, pois matou o usurpado rei Aerys (a que jurara honrar e proteger). Membro da Guarda Real de Robert, Jaime é tão bonito e implacável quanto sua irmã, mas menos calculista. No início da guerra, é feito prisioneiro pelas forças de Robb Stark. (COGMAN, 2013, p. 76).

Recebeu o depreciativo apelido de Regicida, quando traiu seu Rei e o matou. Depois disso, Jamie sentou-se no *Trono de Ferro* com a espada no colo e esperou. Quando vassalos de seu pai lhe indagaram sobre quem devia ser proclamado rei, ele os ordenou que aguardassem,

uma vez que não tinha ideia alguma a respeito disso. No entanto, ainda que Jaime tenha jurado lealdade ao rei Aerys, depois, matando-o, de modo que isso fez com que parecesse ser um cavaleiro arrogante e desonrado, sua motivação para tal ato em determinado momento acaba sendo revelada.

— Seus crimes estão para além do perdão, Regicida.
 — Outra vez esse nome. — Jaime torceu à toa as correntes. — Por que a deixo com tanta raiva? Nunca lhe fiz mal, não que me lembre.
 — Fez mal a outros. Aqueles que tinha jurado proteger. Aos fracos, aos inocentes...
 — ... ao rei? — voltava sempre a Aerys. — Não tenha a presunção de me julgar por aquilo que não entende, garota.
 — Meu nome é...
 — Brienne, sim. Nunca ninguém lhe disse que era tão entediante quanto feia?
 — Não vai conseguir me fazer perder o controle com provocações, Regicida.
 — Ah, talvez conseguisse, se eu quisesse tentar.
 — Por que motivo prestou juramento? — ela quis saber. — Por que envergar o manto branco se pretendia trair tudo aquilo que ele simboliza?
 — *Por quê?* O que poderia dizer que ela fosse capaz de entender? (MARTIN, 2011, p. 122).

Jaime se viu obrigado a agir, perante a loucura de Aerys, a fim de evitar a destruição de toda a cidade, bem como de todos que moravam lá. Essa revelação demonstra o verdadeiro caráter do comandante da Guarda Real, um herói romântico, que parece ser louco, mau e perigoso, mas que, na verdade, é cínico, astuto, autodestrutivo e possui um passado complicado.

Uma vez que estamos na mente de Jaime e o vemos partir de sua perspectiva, muitos desses traços se aglutinam e fica claro que ele não é o vilão estúpido que aparenta no primeiro livro. O romantismo do homem mal compreendido e brilhante — ainda que a inteligência de Jaime seja mais marcial do que intelectual — é bastante explorado na escola literária. Sobreviveu tanto na literatura quanto na mídia. (ANTONSSON e GARCÍA JR, 2015, p. 23).

Jaime é mais uma entre as várias personagens cinzas, presentes na obra. Há outros aspectos polêmicos envolvendo a personagem, além do assassinato do rei, como, por exemplo, o relacionamento dele com a rainha e irmã gêmea, Cersei. Os dois sempre foram muito próximos desde a infância e eles têm mantido uma relação clandestina e incestuosa há muitos anos. O casal tem três filhos juntos: Joffrey, Myrcella e Tommen, ainda que o reino acredite que eles sejam filhos do Rei Robert Baratheon. Jamie aparece como uma personagem PDV somente no terceiro volume da saga, *A Tormenta de Espadas*, e possui 9 capítulos.



Figura 26 Jaime Lannister mata o Rei Louco

Disponível em: http://wiki.gameofthronesbr.com/index.php/Arquivo:Jaime_Aerys_Michael_Komarck.jpg
 Acesso em: out. 2017.

Cersei é conhecida por ser uma das mulheres mais belas dos Setes Reinos; ela é a única filha mulher de Joanna Lannister e Lorde Tywin Lannister. Irmã gêmea mais velha de Jaime Lannister e irmã mais velha de Tyrion Lannister, foi criada com muitos privilégios na sede da Casa Lannister, Rochedo Casterly.

Esposa do rei Robert Baratheon e rainha de Westeros, *Cersei* é bonita, ardilosa e ambiciosa. Ferozmente protetora dos filhos e da família, não tem medo de jogar sujo em favor de seus interesses. *Cersei* não nutre amor ou feição pelo marido – de fato, o amor de sua vida é seu irmão gêmeo, Jaime, com quem mantém uma relação incestuosa desde a juventude. Quando Robert morre e seu filho Joffrey assume o trono, é obrigada a governar com seu abominado irmão caçula, Tyrion, enquanto lida com o comportamento cada vez mais errático do novo rei. (COGMAN, 2013, p. 76).

A mãe de Cersei, Joanna Lannister, faleceu quando ela e Jaime tinham somente 4 anos, depois de conceber seu irmão mais novo, Tyrion. Assim como o pai, ela sempre julgou o caçula responsável pelo falecimento de sua mãe e, depois disso, Cersei e os irmãos foram criados por servos vassallos da Casa Lannister. Tywin Lannister, devido às suas responsabilidades como Mão do Rei, na capital, pouco visitava sua família em Rochedo Casterly, no período da infância e adolescência dos filhos.

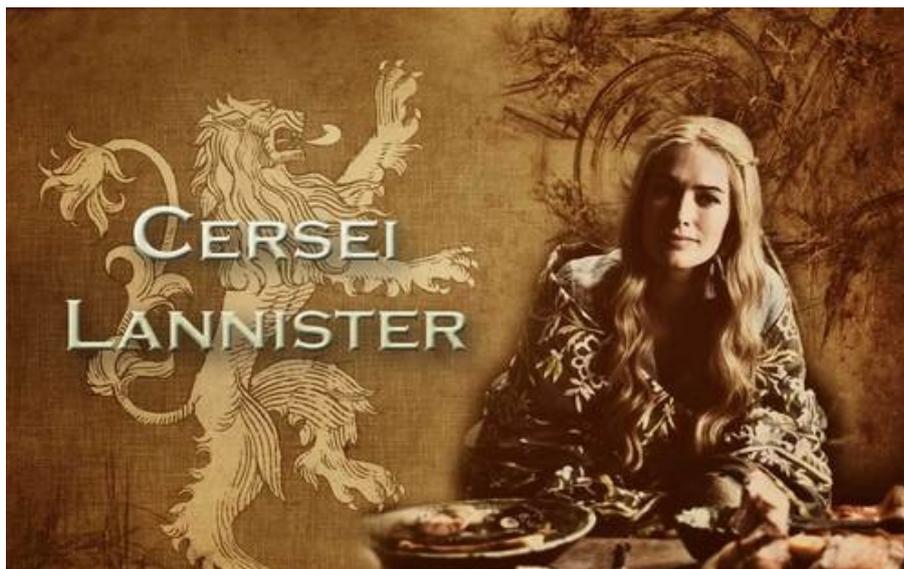


Figura 27 Cersei Lannister

Disponível em: <http://images5.fanpop.com/image/photos/25700000/Cersei-Lannister-cersei-lannister-25774069-500-313.jpg> Acesso em: out. 2017.

Durante a juventude, Cersei e Jaime deram início a uma relação incestuosa, que permaneceu, mesmo após o casamento dela com o rei Robert Baratheon. A união foi uma manobra de poder político, que Robert aceitou em agradecimento à aliança de último minuto com Tywin Lannister. Ela tinha apenas 19 anos quando se tornou a Rainha dos Sete Reinos.

— Quando pequenos, Jaime e eu éramos tão parecidos que até nosso pai não nos conseguia distinguir. Às vezes, para fazer graça, vestíamos a roupa um do outro e passávamos um dia inteiro como o outro. Mas, mesmo assim, quando deram a Jaime a primeira espada, não havia nenhuma para mim. “O que eu ganho?”, lembro-me de ter perguntado. Éramos tão parecidos que nunca entendi por que nos tratavam de forma tão diferente. Jaime aprendeu a lutar com espadas, lanças e maças, enquanto eu fui ensinada a sorrir, cantar e agradecer. Ele era herdeiro de Rochedo Casterly, enquanto eu estava destinada a ser vendida a um estranho qualquer como se fosse um cavalo, para ser montada sempre que meu novo dono me quisesse, espancada sempre que desejasse e, com o tempo, posta de lado em favor de uma potra mais nova. O destino de Jaime seria a glória e o poder, enquanto o meu era o parto e o sangue de lua. (MARTIN, 2011, p. 546-7).

A princípio, Cersei se sentia apaixonada pelo belo Robert, entretanto, esse amor começou a se apagar porque ele a chamou de Lyanna, na sua noite de núpcias. O primeiro filho do casal morreu logo após seu nascimento e Cersei, devastada com a perda do bebê, recusava-se a entregar o natimorto, obrigando Robert a segurá-la, enquanto tiravam o corpo da criança de seu colo. Na ocasião, as emoções de Cersei por Robert viraram ódio e repulsa, o que a fez voltar a ter relações incestuosas com seu irmão. Durante os eventos narrados ao longo da trama, Cersei teve diferentes amantes, porém, Jaime sempre se manteve muito leal a ela, ainda que não pudesse assumir a paternidade dos três filhos (Joffrey, Myrcella e Tommen), que foram criados como filhos de Robert.

Será esta a Cersei que Jaime vê? Quando sorria, via-se realmente como era bela. *Amei uma donzela bela como o verão, com a luz do sol nos cabelos.* Quase teve pena de envenená-la. Foi na manhã seguinte, enquanto Tyrion tomava o desjejum, que o mensageiro dela chegou. A rainha sentia-se indisposta, e não seria capaz de sair de seus aposentos. *O mais certo a dizer é que não será capaz de sair da latrina.* Tyrion soltou ruídos apropriados de compreensão e mandou dizer a Cersei que ficasse descansada, ele trataria de Sor Cleos conforme tinha planejado. (MARTIN, 2011, p 262- *grifos do autor*).

Educado, calculista e perspicaz, *Tyrion* é um anão de pernas atrofiadas e olhos de cores diferentes (verde e preto), sendo o terceiro e mais novo filho de Tywin Lannister (o homem mais rico dos Sete Reinos e Senhor Supremo das Terras Ocidentais⁹⁸) e Joanna Lannister. Embora usufrua do luxo e dos privilégios dos Lannister, ele é visto como "um nobre de segunda classe", por causa de sua estatura e deformidade. Muitas vezes, se referem a ele, zombeteiramente, como *Duende* ou *Meio Homem*.

Caçula dos três filhos de Tywin Lannister, Tyrion tem sido desprezado, ridicularizado e subestimado a vida inteira por ter nascido anão – na verdade, é conhecido em todas as partes como “Duende”. Sua inteligência e bom humor o ajudaram a enfrentar muitas dificuldades, com um pouco de auxílio do vinho e das prostitutas. Viveu a maior parte da vida decididamente fora do Jogo dos Tronos, mas torna-se um jogador involuntário quando é falsamente acusado de assassino e levado a julgamento, uma sequência que logo desencadeia uma guerra civil. Então, logo depois da morte de Ned Stark, Tyrion é nomeado para o cargo de Mão do Rei. (COGMAN, 2013, p. 87).

⁹⁸ As Terras Ocidentais são uma das regiões que constituem os Setes Reinos e a Casa Lannister é uma das Casas Nobres do Reino.

O pai, Tywin Lannister, apesar de não ter qualquer afeição por ele, possui um sentimento de obrigação para com o filho, que carrega o nome da família, e, por isso, o criou como um nobre, deixando-lhe uma parte da fortuna. Tyrion possui um bom relacionamento com seu irmão, Jaime, uma vez que juntos passaram por situações terríveis. Também se dá bem com seus sobrinhos Myrcella e Tommen Baratheon, ao mesmo tempo que mantém uma relação fria com a irmã e rainha, Cersei, assim como com seu sobrinho sádico, Joffrey Baratheon.

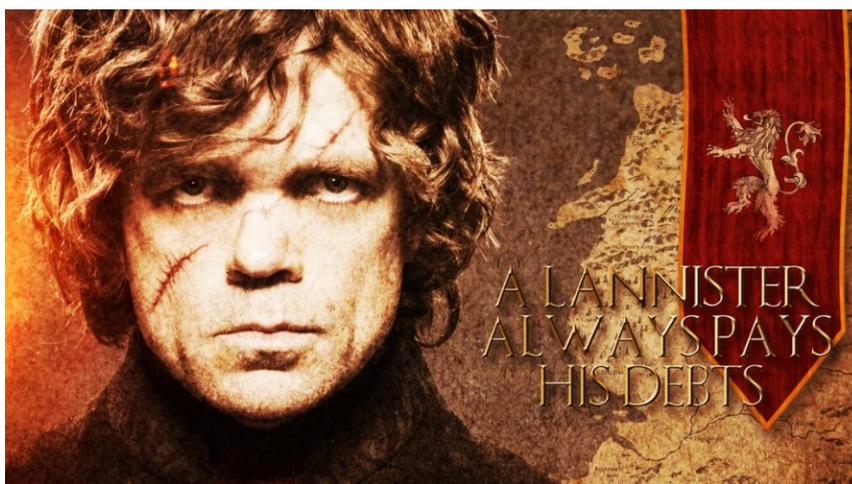


Figura 28 Tyrion Lannister: Um Lannister sempre paga suas dívidas

Disponível em: <https://tindog1.deviantart.com/art/Game-of-Thrones-Tyrion-Lannister-504567654> Acesso em: out. 2017.

Diferentemente da clássica figura do anão dos mitos, das lendas nórdicas ou germânicas e em histórias de fantasia épica tradicional, Tyrion não faz parte de uma raça anã de mineradores, em particular, como se tem, por exemplo, em *O Senhor dos Anéis*, com a personagem Gimli. Ele é um anão real que sofre preconceito por sua condição de nanismo. Segundo Lev Grossman, da revista *Times*, em julho de 2011, a obra de George R. R. Martin foi considerada digna da obra de J. R. R. Tolkien. Mais que isso, o fato é que, em termos de realismo, Martin ultrapassa Tolkien pelo perfil dos personagens que apresenta:

Tyrion is another good example of what separates Tolkien and Martin. Tyrion isn't a hearty, ax-wielding, gold-mining member of a noble dwarven race. He's not Gimli. Tyrion is an actual dwarf, achondroplastic and stubby-limbed, a joke to passersby and an embarrassment to his family. "The rest of the Lannisters are stunted too, but on the inside." (GROSSMAN, George R. R. Martin's Dance with Dragons: a Masterpiece Worthy a Tolkien, TIME Entertainment, 2011)⁹⁹.

⁹⁹ Tradução nossa: Tyrion é outro bom exemplo do que separa Tolkien e Martin. Tyrion não é um membro saudável, minerador de ouro de uma raça de anões nobres. Ele não é Gimli. Tyrion é um anão real, acondroplásico e estranho, uma piada para os transeuntes e um constrangimento para sua família. "O resto dos Lannisters também são atrofiados, mas por dentro". Disponível em:

Tyrion é o tipo de personagem que se apresenta de forma não usual, ele tem gosto por prostitutas e bebidas, e é também muito inteligente e gentil. Tyrion tem muitas faltas, mas não é um mentiroso. É cruel com seus inimigos, contudo, possui grande simpatia para com os párias e as minorias. Além de inteligente, também herdou as qualidades paternas para os negócios e a política.

A deformidade física de Tyrion tem sido o motivo de muitos problemas e perseguições, ainda que abrandadas razoavelmente devido a sua alta posição social, pela fortuna e poder de sua família. Ele não possui habilidade alguma com o manejo de espadas, então, precisa fazer uso de sua inteligência e charme. Desde pequeno, cultivou o hábito da leitura, pois sabia que, por causa de suas restrições físicas, sua mente precisaria ser sua arma. Gosta de brincar com as expectativas que as pessoas têm de seu tamanho, sabendo exatamente quem é:

(...). Bem, poderei ter as pernas pequenas demais para o corpo, mas minha cabeça é grande demais, embora eu prefira pensar que tem o tamanho certo para minha mente. Possuo o entendimento realista das minhas forças e fraquezas. A mente é minha arma. Meu irmão tem a sua espada, o Rei Robert, o seu martelo de guerra, e eu tenho a mente... e uma mente necessita de livros da mesma forma que uma espada necessita de uma pedra de amolar para se manter afiada - Tyrion deu uma palmada na capa de couro do livro. – É por isso que leio tanto, Jon Snow. (MARTIN, 2010, p. 92).

Tyrion Lannister consiste em umas das personagens mais complexas e cinzas de *O Mundo de Gelo e Fogo*, destacando-se pelo fato de ser um intelectual hedonista, moralmente ambíguo e autoconsciente. Além disso, destaca-se como a personagem com maior número de capítulos PDV, um total de 47 nos primeiros 5 volumes da saga, seguido de Jon Snow, com 42.

4.3 CASA TARGARYEN

Também chamada *Dany*, *Daenerys Targaryen* é a última remanescente confirmada da Casa Targaryen, a filha mais jovem do Rei Aerys II Targaryen e de sua irmã-esposa, a Rainha Rhaella. O chamado rei louco, Aerys II, foi morto durante o Saque de Porto Real, antes de Daenerys nascer e, depois disso, o usurpador Robert Baratheon se proclamou rei. Esse episódio ficou conhecido como a *Rebelião de Robert*. A rainha Rhaella, grávida, junto do filho mais novo, Viserys, irmão de Daenerys, refugiou-se na ilha de Pedra do Dragão, a capital e antiga residência da Casa Targaryen. Já o irmão mais velho de Daenerys, Rhaegar Targaryen,

também morreu na guerra, enquanto Tywin Lannister assassinou sua esposa e filhos brutalmente.

Princesa exilada e último membro da deposta linhagem Targaryen, Daenerys passou a vida toda longe de Westeros, escondida no continente oriental de Essos. Tímida e inocente no início, torna-se líder férrea e forte depois de seu casamento com o senhor dos cavalos Dothraki Khal Drogo, da morte de seu dominador irmão Viserys e do nascimento de seus dragões – os primeiros em milhares de anos. Sua missão: reivindicar seu legítimo direito de família e retomar o Trono de Ferro. (COGMAN, 2013, p. 155).

Daenerys nasceu no último mês da rebelião que pôs fim ao reinado de sua família nos Sete Reinos, durante uma terrível tempestade que caía à noite, em Pedra do Dragão, por isso, ela se autoproclama Nascida da Tormenta. Sua mãe morreu logo depois de dar à luz, deixando-a órfã. Servos leais e aliados da Casa Targaryen, entre eles Sor Willem Darry, levaram as duas crianças - Dany, ainda bebê e Viserys, aos 4 anos - para o exílio nas Cidades Livres, no continente de Essos. Depois de anos passados inutilmente tentando levantar apoio para retomar o *Trono de Ferro*, Viserys e Daenerys foram abrigados pelo Magistrado Illyrio Mopatis, na Cidade Livre de Pentos.

Em sua infância, Dany era uma garota tímida e dócil, com pouca confiança e autoestima. Ela não conheceu outra vida, além da que teve no exílio, dependente de seu irmão, Viserys Targaryen, que a amedrontava. Ele era a única família que ela conhecia, mas foi um guardião cruel, propenso a mudanças de humor e surtos de violência. Daenerys sonhava em encontrar um lar quieto e um lugar para pertencer. No início da narrativa, em *O Jogo dos Tronos*, Viserys negociou a irmã em troca de um exército de guerreiros selvagens, na esperança de conseguir reaver o trono em Westeros. O casamento dela com o guerreiro líder selvagem Khal Drogo¹⁰⁰ foi um divisor de águas em sua vida: a necessidade de adaptação ao modo de vida dos Dothraki¹⁰¹ no khalasar foi difícil, porém, significou o início de sua independência perante seu abusivo irmão; ela se tornou uma mulher forte, confiante e corajosa.

¹⁰⁰ O poderoso e rico chefe *dothraki* ou *khal*, Khal Drogo, era filho de Bharbo. Ainda muito jovem (antes dos 30), Drogo liderava o maior *khalasar* no Mar *Dothraki*, com quarenta mil guerreiros, e nunca tinha sido derrotado. Tinha um palácio em *Vaes Dothrak*, uma mansão de nove torres, em Pentos, dados como um presente para abrandá-lo e conter a fúria de seu *khalasar*.

¹⁰¹ Os *Dothraki* são o povo de uma cultura de guerreiros nômades, no continente Essos, com uma história conhecida há mais de 400 anos, aparentemente pouco antes de Aegon I Targaryen desembarcar em Westeros.



Figura 29 Dany e seus Dragões

Disponível em: <http://theindiansociety.org/titles-daenerys-targaryen/> Acesso em: out. 2017.

Nervosa, juntou as rédeas nas mãos e fez deslizar os pés para os pequenos estribos. Não passava de uma cavaleira razoável; passara muito mais tempo viajando em navios, carroças e liteiras do que sobre o dorso de cavalos. Rezando para não cair e envergonhar-se, deu à potranca o mais tímido dos toques com os joelhos.

E pela primeira vez nas últimas horas esqueceu-se de ter medo. Ou talvez pela primeira vez desde sempre. (MARTIN, 2010, pg. 80).

Devido as várias mudanças e dificuldades que passou em sua jornada pela reconquista do Trono de Ferro, Dany não se esqueceu de como era ser uma criança maltratada e suas experiências contribuíram para que se tornasse uma conquistadora um tanto propensa à piedade. Ela é determinada a trazer justiça a seu reino e põe o fim da escravidão como uma prioridade particular. Apesar de sua compaixão, no entanto, é capaz de ser dura e impiedosa com seus inimigos.

- O povo reza por chuva, filhos saudáveis e um verão que nunca termine – disse-lhe Sor Jorah. – Não lhe interessa se os grandes senhores lutam suas guerras de tronos, desde que seja deixado em paz – encolheu os ombros. – E nunca é.

Dany seguiu em silêncio durante algum tempo, ordenando as palavras do companheiro como se fossem um quebra-cabeça. Pensar que o povo podia se importar tão pouco se seu soberano era um rei verdadeiro ou um usurpador ia contra tudo que Viserys lhe dissera. Mas quanto mais refletia sobre as palavras de Jorah, mais lhe soavam verdadeiras. (MARTIN, 2010, p. 168).

A personagem agrega vários títulos ao longo da narrativa, como: *Filha da Tormenta*, *a Não Queimada*, *Mãe de Dragões*, *Rainha de Mereen*, *Rainha dos Ándalos e dos Primeiros*

Homens, Quebradora de Correntes, Senhora dos Sete Reinos, Khaleesi dos Dothraki, a Primeira de Seu Nome. Assim como Jon Snow, Daenerys Targaryen é uma das personagens mais apreciadas pelos fruidores, ela se apresenta com grande força e carisma, elementos que a tornam uma verdadeira personagem de fantasia. Mais detalhes sobre o arco desta personagem são apresentados em outros capítulos que tratam dos protagonistas heróicos mais relevantes para a trama.

4.4 CASA GREYJOY

Theon é o filho do Lorde Balon Greyjoy, de Pyke, a maior das Ilhas de Ferro. Anteriormente aos eventos de *A Guerra dos Tronos*, ele, quando criança, foi tomado pela Casa Stark como um refém a ser executado, caso seu pai, Balon, se revoltasse novamente contra o rei Robert Baratheon, de quem Ned Stark era aliado. Theon cresceu em Winterfell, junto com as crianças da família Stark, e se tornou um amigo íntimo de Robb Stark, em particular.

Herdeiro de Balon Greyjoy das Ilhas de Ferro, Theon cresceu como protegido e refém de Ned Stark, forçado a viver em Winterfell depois de a rebelião de seu pai ter sido esmagada muitos anos antes. Acreditando poder confiar nele, Robb Stark envia Theon de volta à sua família para conseguir apoio na guerra. No entanto, o pai de Theon tem outros planos: os Greyjoy vão à guerra contra o Norte. Dividido entre o próprio sangue e a família que o criou, Theon escolhe o sangue e trai os Stark, atacando posteriormente, Winterfell. (COGMAN, 2013, p. 127).

No começo da narrativa, apesar de manter uma boa relação com os Stark, de modo que buscava sempre a aprovação da família, Theon demonstra caráter duvidoso no decorrer dos eventos, pois se mostra arrogante, pretensioso, luxurioso e orgulhoso. Todavia, em algumas situações Theon buscou integrar-se aos Stark, ainda que sem sucesso. Fato era que ele não se sentia nem um Greyjoy nem um Stark e essa dificuldade de entender sua própria identidade ocasiona vários conflitos de caráter em Theon.

Um homem menor teria tido receio de mostrar um sorriso tão assustador como o dele, mas Dagmer sorria mais frequentemente e largamente que Lorde Balon alguma vez sorria. Feio como era, aquele sorriso trazia de volta diversas recordações. Theon via-o frequentemente quando garoto, quando saltava a cavalo por cima de um muro coberto de musgo ou atirava um machado e rachava um alvo. Via-o quando bloqueou um golpe de espada de Dagmer, quando atingiu uma gaiivota em voo com uma flecha, quando tomou a cana do leme na mão e guiou um drakar em segurança por entre um emaranhado de rochedos cobertos de espuma. *Ele deu-me mais sorrisos do que meu pai e Eddard Stark juntos.* Até Rob.... Devia ter ganhado um sorriso naquele dia em

que salvara Bran daquele selvagem, mas, em vez disso, recebera descompostura, como se fosse algum cozinheiro que tivesse deixado queimar o guisado. (MARTIN, 2011, p. 351- *grifos do autor*).

No segundo livro, *A Fúria dos Reis*, depois de passar tantos anos em Winterfell, Theon retorna para sua casa, as Ilhas de Ferro, como enviado de seu irmão de criação, Robb Stark, que após a morte de Ned, tornou-se o rei do Norte. O objetivo de Theon era negociar uma aliança com seu pai, o Lorde Balon Greyjoy. Ao chegar na capital, a ilha Pyke, ele é recebido pela irmã Asha¹⁰² e um escudeiro, porém ela não se identificou como tal, apenas para testar seu caráter. Ela se passou pela esposa de um construtor de navios enquanto flertava com Theon durante o trajeto a cavalo até o castelo.

Theon nunca vira Fidalporto tão cheio de gente, repleto das tripulações dos dracares que enchiam a costa pedregosa e balançavam, ancorados bem para lá da rebentação. Os homens de ferro não dobravam os joelhos frequentemente, mas Theon reparou que tanto remadores como o povo da vila caíam no silêncio quando eles passavam e o cumprimentavam inclinando respeitosamente a cabeça. *Finalmente aprenderam quem eu sou*, pensou. *E já era mais que hora* (MARTIN, 2011, p. 249 - 250 - *grifos do autor*).

Assim como Theon, Asha também é herdeira das Ilhas de Ferro, e por ter crescido em um ambiente ligado à pirataria ela se tornou a comandante de seu próprio navio, no qual é respeitada e obedecida pelos tripulantes. Asha é a herdeira preferida pelo pai para herdar o trono das Ilhas de Ferro, fato que demonstra a força de atuação feminina em uma sociedade majoritariamente patriarcal. Theon ao se dar conta da situação, percebeu que todas as reverências que pensou serem dirigidas a ele, na verdade, eram para ela.

A relação dos dois irmãos, que inicialmente pareceu conturbada se estreitou conforme o caráter de Theon amadureceu. Por ser pretensioso ele traiu a confiança dos Stark. Então, depois de ter sido enganado, Theon virou prisioneiro e foi terrivelmente torturado, psicologicamente e fisicamente, pelo sádico Ramsay Bolton¹⁰³. A mudança de caráter de Theon foi determinante para os acontecimentos que engendraram as batalhas entre os reis que disputavam o trono de Westeros.

¹⁰² Asha Greyjoy é referida como Yara Greyjoy na série televisiva, pois segundo a produção, o nome Asha soa muito parecido com Osha e poderia causar confusão. Osha é uma selvagem que ajuda Bran Stark em sua jornada.

¹⁰³ Ramsay Bolton é um cruel e psicopata que adora torturar suas vítimas, ele estupra e mata camponesas por diversão. Ele é o filho bastardo de Roose Bolton, Lorde de Forte do Pavor, uma antiga fortaleza no Norte.



Figura 30 Yara (Asha) e Theon Greyjoy

Disponível em: <https://cdn.images.express.co.uk/img/dynamic/20/590x/secondary/Game-of-Thrones-887436.jpg>
Acesso em: nov. 2019.

Theon é uma das personagens, assim como Sansa e Daenerys, que sofre uma grande transformação ao longo da narrativa. Ele passa de um rapaz que não sabia ainda quem era, por estar dividido entre duas famílias, para um homem ambicioso que queria provar seu valor e, finalmente, torna-se um homem que descobriu pelo quê e por quem lutar.

4.5 O CAVALEIRO DA CEBOLA, O AMIGO FIEL E A DONZELA GUERREIRA

Davos Seaworth, de *Mata da Chuva*, Almirante do Mar Estreito, é frequentemente referido como o Cavaleiro da Cebola. Davos é um homem de baixo nascimento, veio da *Baixada das Pulgas*¹⁰⁴, em Porto Real, e sempre teve uma vida difícil.

De origem humilde e, antigamente, infame contrabandista, Davos Seaworth tornou-se cavaleiro a serviço de Stannis Baratheon depois de atos de heroísmo durante a Rebelião de Robert. Ainda que nunca tenha esquecido suas raízes, é devotado a Stannis e considerado seu mais honesto e confiável conselheiro... (COGMAN, 2013, p. 143).

Quando jovem, ele achou serviço numa galé, sob o comando de Roro Uhoris, um tyroshi contrabandista e pirata. Ocasionalmente, Uhoris foi preso pela frota da Patrulha da Noite, em Atalaialeste do Mar, onde foi executado pelo comércio de armas com os selvagens.

104 Bairro pobre de Porto Real.

Ainda que perturbado com isso, Davos não rejeitou negociar com os membros da Patrulha da Noite, mais tarde.



Figura 31 Davos Seaworth em GoT

Disponível em: <https://d13ezvd6yrslxm.cloudfront.net/wp/wp-content/images/Battle-of-Winterfell-davos-700x300.jpg>
Acesso em: out. 2019.

Durante a Rebelião de Robert, o cerco de Ponta Tempestade durou quase um ano; Davos furou o bloqueio Redwyne para contrabandear cebolas e outros alimentos para o castelo. O alimento possibilitou que os soldados de Stannis Baratheon permanecessem vivos até Eddard Stark irromper o cerco. Como gratificação por seu serviço, Stannis lhe concedeu o título de cavaleiro e também terras; ainda, um título nobiliárquico sobre a Cabo da Fúria, também consentindo que usasse Seaworth como o nome de sua nova casa. Entretanto, Davos teve cortada a primeira articulação de cada dedo da mão esquerda, como punição por seus delitos anteriores. Ele ponderou que a punição foi justa e anuiu aos termos de Stannis, conservando os ossos de suas articulações em um pequeno saco, o qual ficava em volta do pescoço, pois confiava que eles trouxessem sorte.

Tudo o que sou devo a ele. Stannis armara-o cavaleiro. Dera-lhe um lugar de honra à sua mesa, uma galé de guerra, no lugar de um esquife de contrabandista, para navegar. Dale e Allard eram também capitães de galés, Maric era mestre dos remadores na *Fúria*, Matthos servia o pai na *Betha Negra*, e o rei tinha escolhido Devan como escudeiro real. Um dia seria armado cavaleiro, assim como os dois rapazes mais novos. Marya era senhora de uma pequena fortaleza em Cabo da Fúria, com criados que a chamavam de *sinhá*, e Davos podia caçar veados vermelhos nos seus próprios bosques. Recebera tudo aquilo de Stannis Baratheon pelo preço de algumas falanges. O que me fez foi justo. Tinha zombado das leis do rei a vida inteira. Ele ganhou a minha lealdade. Davos tocou a pequena bolsa pendurada na tira de couro em seu pescoço. Os dedos eram sua sorte, e agora precisava de sorte. *Tal como todos nós. E, acima de todos, Lorde Stannis* (MARTIN, 2011, p. 100 – grifos do autor).

Davos tem ainda seu navio do período do contrabando, o Betha Negra. Os filhos são comandantes e oficiais de seus próprios navios, enquanto a esposa zela pelas suas terras no Cabo da Fúria. O seu brasão é um navio negro, com uma cebola nas velas e um fundo cinzento. Davos é uma das personagens protagonistas mais presente e importante nos eventos que compõem e culminam no clímax da narrativa.

Samwell Tarly é o filho mais velho do Lorde Randyll Tarly, de Monte Chifre e Melessa Florent, que são vassallos da Casa Tyrell, de Jardim de Cima. Fisicamente balofo, com caráter introvertido e inseguro, ele, ao mesmo tempo, demonstra ser extremamente inteligente e cortês. Sam, como é chamado pelos amigos, é um soldado juramentado da Patrulha da Noite.

Primogênito de uma família nobre, Sam foi expulso pelo pai desaprovador e obrigado a se juntar à Patrulha da Noite. Embora seja um autoproclamado covarde e, no início, intimidado pelos outros recrutas, sua inteligência e pensamento rápido o ajudam a ser reconhecido e, com o tempo, torna-se um dos amigos mais próximos de Jon Snow. (COGMAN, 2013, p. 31).



Figura 32 Samwell Tarly

Disponível em: https://tnonline.uol.com.br/img_o/original/2017/07/17/tn_54d188e215_webpnet-resizeimage-1.jpg Acesso em: jan. 2018.

A infância e adolescência de Sam foram conturbadas devido ao preconceito e desdém do pai dele, um austero comandante militar, que tentou criá-lo para ser o herdeiro da Casa, porém, se desapontou várias vezes, já que Samwell não tinha o perfil viril que o pai julgava preciso para isso. Samwell gostava de canções, era sensível e queria viajar para Vilavelha, com o intuito de estudar na Cidadela; todavia, o pai, apavorado com a ideia de que um membro

da Casa Tarly pudesse se tornar um mestre, proibiu Sam de ir e o castigou por três dias, amarrando-o a um muro.

Além de Sam, a senhora Melessa tinha mais três filhas e um filho mais novo, Dickon, que se mostrou mais vigoroso e um bom caçador, portanto, um bom herdeiro para a família. Uma vez que Lorde Randyll considerava Sam “fraco” demais para ser o herdeiro da família, obrigou-o a se alistar na Patrulha da Noite, para que o irmão mais novo de Sam, Dickon, se tornasse o herdeiro de direito. Caso Samwell não concordasse em vestir o negro (referência ao uniforme dos patrulheiros da Noite), Randyll afirmou que ele sofreria um acidente durante a caça.

Os homens da Patrulha da Noite renunciam todos os bens e afetos quando fazem o juramento que os torna corvos ou patrulheiros da Noite. Logo que se juntou aos outros recrutas na Muralha, por causa de sua covardia e obesidade, Sam era constantemente insultado, até mesmo pelo mestre de armas, Sor Alliser Thorne. O que o ajudou a superar as dificuldades e tornar-se de fato um patrulheiro da noite foi sua amizade com Jon Snow. Depois, Samwell consegue o cargo de ajudante do Mestre Aemon, fato decisivo para que ele possa desenvolver seu intelecto. Sam, ao longo da narrativa, não apenas se torna um verdadeiro amigo para Jon, como também, por sua curiosidade e intelecto descobre informações imprescindíveis, as quais são usadas para combater a ameaça sobrenatural.



Figura 33 Brienne de Tarth em Game of Thrones

Disponível em: <https://www.thewrap.com/wp-content/uploads/2017/07/brienne-4.png>

Acesso em out. 2019.

Já *Brienne de Tarth* é a filha e herdeira de Selwyn Tarth, o senhor do Solar do Entardecer e chefe da Casa Tarth. Algumas vezes é nomeada como *A Donzela de Tarth e Brienne, a Bela*. Sua mãe morreu, quando era muito pequena, por isso, ela não se recorda. Tinha apenas um irmão mais velho, chamado Galladon Tarth, que aos oito anos morreu afogado. Também tinha duas irmãs mais novas, Arianne e Alysanne, as quais morreram ainda no berço. Lord Tarth, então, buscava um bom casamento para sua única filha viva, contudo, por causa da aparência física dela e também do jeito desairoso e atrapalhado, isso se tornou complicado.

Chamavam-na de Beleza... mas caçoavam. O cabelo sob o visor era um ninho de esquilo de palha suja, e o rosto... os olhos de Brienne eram grandes e muito azuis, olhos de menininha, confiantes e sem malícia, mas o resto... seus traços eram brutos e grosseiros, os dentes, proeminentes e tortos, a boca grande demais, os lábios tão grossos que pareciam inchados. Um milhar de sardas salpicava suas bochechas e sua testa, e o nariz tinha sido quebrado mais que uma vez. O coração de Catelyn encheu-se de piedade. *Existe na terra alguma criatura mais infeliz que uma mulher feia?* (MARTIN, 2011, p. 225 - grifos do autor).

Embora tenha recebido educação para ser uma dama, por meio da Septã Roelle, recebeu também treinamento marcial pelo Mestre de Armas de Tarth, Sor Goodwin.

[...] excepcionalmente alta Brienne (...) rejeitou a vida delicada de uma dama, tornando-se uma guerreira forte e formidável, embora seja zombada por seus pares – seu apelido é “Brienne, a Bela”. Jura fidelidade ao pretendente a rei Renly Baratheon e, mais tarde, acaba a serviço de Catelyn Stark, que tem muito respeito por sua habilidade em batalha e sua lealdade inabalável. (COGMAN, 2013, p. 110).

Além disso, porque Brienne se sentia mais confortável usando cota de malha e empunhando uma espada do que usando um vestido na corte, ela queria ser uma cavaleira, um estilo de vida nada convencional ou esperado para uma mulher de nascimento elevado. A personagem é uma representação feminina muito forte na estória, ao passo que desafia as convenções sociais ao se tornar uma guerreira, enfrentando muito preconceito e até mesmo humilhação por causa de seu gênero, sem nunca desistir.

Quaisquer sonhos que Brienne pudesse ter tido haviam desaparecido quando a aurora a despertou. Sentia as pernas rígidas como madeira devido ao terreno frio, mas ninguém a molestara, e seus bens mantinham-se intactos. Os cavaleiros andantes estavam acordados e de pé. Sor Illifer esfolava um esquilo para o café da manhã, enquanto Sor Creighton estava virado para uma árvore, aliviando-se numa boa e longa mijadela. *Cavaleiros andantes*, pensou, *velhos*,

vaidosos, roliços e míopes, mas, apesar de tudo, homens decentes. Animava-a saber que ainda existiam homens decentes no mundo. (MARTIN, 2012, p. 60- grifos do autor).

As personagens mencionadas nesse capítulo possuem grande destaque no enredo, ao longo da saga.¹⁰⁵ Algumas delas perdem a força e até mesmo desaparecem, enquanto outras surgem e ganham força. O fruidor precisa estar atento ao fato de que cada personagem, ao narrar os acontecimentos do seu ponto de vista (PDV), evidencia que a forma de entender os acontecimentos está permeada por uma visão limitada e particular. Portanto, é preciso, como em um quebra-cabeça, combinar informações fragmentadas e assim ter um entendimento mais apurado da narrativa.

Além disso, o fruidor deve também levar em conta que certas informações dadas pelas personagens, as quais podem parecer verdadeiras, na realidade, são falsas, de forma que os eventos narrados podem ter uma complexidade ainda maior que as identificadas no início. Dessa forma, o leitor precisa tomar cuidado ao julgar as atitudes das personagens, uma vez que ele está limitado ao que elas sabem e ao contexto histórico na descrição das cenas.

O julgamento prematuro pode levar o leitor a uma quebra de expectativa. Muitos fruidores, com frequência, veem-se nessa situação. As personagens cinzas demonstram isso. Jaime Lannister, por exemplo, matou o rei louco que planejava queimar todos e ficou marcado como um homem sem honra por ter traído seu dever como integrante da guarda real. Sandor Clegane, o Cão de Caça, apesar de ter uma reputação e aparência terríveis, foi capaz de salvar

¹⁰⁵ Há ainda outras personagens importantes para o desenvolvimento da narrativa, mas que não possuem capítulos com ponto de vista como: *Robb Stark*, filho primogênito dos Stark, um jovem e corajoso guerreiro; *Mindinho (Petyr Baelish)*, mestre da intriga na corte, que, mesmo vindo de uma família pobre, conseguiu status por meio de sua ambição sem escrúpulos; *Varys (Mestre dos Sussurros)*, um eunuco inteligente e enigmático, com um passado misterioso, o qual sempre busca servir os interesses do reino; *Bronn*, um mercenário que serve a Tyrion quando convém; *Tywin Lannister*, o poderoso e rico senhor de Rochedo Casterly e patriarca da Casa Lannister; *Robert Baratheon*, conhecido como o “usurpador”, que liderou a rebelião que derrubou a dinastia Targaryen e se tornou rei dos Sete Reinos; *Príncipe Joffrey Baratheon*, o filho bastardo mimado, cruel e inconsequente de Cersei e Jaime; *Renly Baratheon*, irmão caçula do rei Robert, que quis tomar o trono para si, após a morte de Robert, e desafiou tanto o príncipe Joffrey quanto seu irmão mais velho, Stannis, os dois à frente na linha de sucessão; *Stannis Baratheon*, irmão de Robert, frio e decidido, que acredita ser o verdadeiro rei, mas tem problemas em conseguir apoio à sua reivindicação; *Melisandre*, a bela sacerdotisa vermelha de Asshai e conselheira de Stannis, que possui o dom da profecia e pratica magia negra; *Viserys Targaryen*, príncipe deposto, que vive no exílio em Essos; é o cruel irmão de Daenerys, que quer retomar o direito de reinar no Trono de Ferro; *Jorah Mormont*, cavaleiro exilado de Westeros, há muito tempo, um guerreiro forte e corajoso que se torna aliado de Dany; *Khal Drogo*, um poderoso selvagem e senhor da nação tribal Dothrakí, que tomou Daenerys como esposa; *Missandei*, uma ex-escrava, liberta por Daenerys, que atuava como tradutora para os mestres de Astapor, na Baía dos Escravos e depois se tornou fiel conselheira da Mãe dos Dragões; *Verme Cinzento*, o comandante escolhido do exército dos Imaculados, os bravos guerreiros eunucos de Astapor, que também atuou como conselheiro de Daenerys e, finalmente, *Daario Naharis*, anteriormente um tenente dos Segundos Filhos, assumiu a companhia de matar seus superiores e depois se uniu a Daenerys como executor, conselheiro e amante.

algumas vezes as irmãs Stark, contrariando o que as pessoas que o julgavam pelo exterior pensavam ou esperavam das atitudes dele. Mais detalhes sobre essas personagens são discutidos no capítulo sobre a revelação da personagem, mais à frente nesta tese.

4.6 A DINÂMICA DAS PERSONAGENS COM PONTO DE VISTA (PDV)

Por meio de personagens com PDV, ainda que os acontecimentos sejam narrados em terceira pessoa, a narração é sempre da perspectiva psicológica da personagem em questão, que apresenta seus pensamentos, desejos, o que vê, escuta e o que sabe sobre o mundo a sua volta. O foco está na maneira como as escolhas dessas personagens afetam a si mesmas e também às outras personagens relacionadas. Às vezes, os eventos são narrados por um garoto ou uma garota de uma família nobre; em outras, por um bastardo, por um Senhor de terras, por uma nobre senhora, por um anão perspicaz e inteligente, por um cavaleiro, por um ex-contrabandista, uma rainha, entre várias outras personagens que possuem ou ganham maior importância no desenrolar da trama. Com isso, é possível obter uma visão mais global dos acontecimentos.

Quando se tem, por exemplo, um acontecimento narrado do ponto de vista de uma personagem como Sansa, que no início da história é apenas uma criança, “um passarinho”, que não tem noção de como as coisas funcionam no mundo adulto; e depois, o mesmo acontecimento narrado pelo ponto de vista de Catelyn Stark, possuidora de uma mente atenta e familiar com as intrigas e jogos que envolvem o mundo adulto, a perspectiva muda completamente. Observe nas passagens a seguir, a forma como os eventos após a morte do rei Robert chega ao entendimento das duas personagens, que possuem limitação para a compreensão global dos eventos devido as suas posições.

No caso de Sansa Stark, que estava alojada em um dos aposentos da Fortaleza de Maegor¹⁰⁶ em Porto Real, demorou dias até que ela finalmente entendesse um pouco do que estava acontecendo, a razão de seu encarceramento e da agitação violenta do lado de fora da fortaleza.

Ao pôr do sol do segundo dia um grande sino começou a repicar. Tinha um tom profundo e sonoro, e o longo e lento repique encheu Sansa com uma sensação de pavor. O toque soou e ressoou, e ao fim de algum tempo ouviram outros sinos que respondiam ao Grande Septo de Baelor, na Colina de

¹⁰⁶ *A Fortaleza de Maegor* é uma fortaleza maciça no coração da Fortaleza Vermelha, em Porto Real. Foi nomeada por Maegor Targaryen, seu idealizador, é uma fortaleza-dentro-de-uma-fortaleza, e é o ponto mais forte da Fortaleza Vermelha. A fortaleza se encontra atrás de um muro de 12 pés de espessura. Um fosso seco coberto de espigões de ferros o separa da praça circundante, sendo acessível somente por uma ponte levadiça, sobre o fosso. Um dos cavaleiros da Guarda Real fica de vigia o tempo todo no lado de fora de Maegor.

Visenya. O som retumbou pela cidade como um trovão, avisando que a tempestade se aproximava.

— O que está acontecendo? — perguntou Jeyne¹⁰⁷, cobrindo os ouvidos. — Por que os sinos estão tocando?

— O rei está morto – Sansa não poderia dizer como sabia aquilo, mas sabia. O lento repique que parecia não ter fim, enchia o quarto, tão pesaroso como uma poesia fúnebre. Teria algum inimigo assaltado o castelo e matado o rei Robert? Seria esse o significado da luta que tinham ouvido?

Foi dormir curiosa, inquieta e com medo. Seu belo Joffrey agora seria rei? Ou talvez estivesse morto também? Sentia medo por ele e pelo pai. Se ao menos lhe dissessem o que estava acontecendo... (MARTIN, 2010, p. 386).

Pouco depois, a senhora Catelyn Stark, acompanhada de Sor Brynden e Sor Wendel, a cavalo, foi ao encontro do filho mais velho, Robb, que reunira um exército em Fosso Cailin¹⁰⁸. Em um salão cheio de correntes de ar, ela encontrou o filho rodeado pelos senhores vassalos do pai e também o grande lobo cinzento deitado próximo ao fogo fumegante de uma lareira negra.

Ele se levantou, claramente desconfortável com o toque dela, e caminhou até a lareira. Vento Cinzento esfregou a cabeça em sua perna.

— Sabe... do pai?

— Sim — os relatos sobre a morte súbita de Robert e a queda de Ned tinham assustado Catelyn mais do que era capaz de exprimir, mas não deixara que o filho visse seu medo. — Lorde Manderly contou-me quando desembarquei em Porto Branco. Teve alguma notícia de suas irmãs?

— Houve uma carta – Robb respondeu, coçando o lobo gigante sob o focinho.

— E uma também para a senhora, mas foi entregue em Winterfell com a minha – dirigiu-se à mesa, vasculhou entre alguns mapas e papéis e voltou com um pergaminho amarrotado. — Esta é a que escreveu para mim, não pensei em trazer a sua.

Houve algo no tom de Robb que a perturbou. Alisou o papel e leu. A preocupação deu lugar à descrença, depois à ira, e por fim ao medo.

— Isto é uma carta de Cersei, não de sua irmã – disse ao terminar. – A verdadeira mensagem está naquilo que Sansa não diz. Tudo isto sobre como os Lannister a estão tratando delicada e gentilmente...conheço o som de uma ameaça, mesmo sussurrada. Têm Sansa refém e pretendem mantê-la. (MARTIN, 2010, p. 425).

Na citação se pode observar como a jovem e inocente Sansa ainda não havia se dado conta da situação em que se encontrava após a execução da sentença de morte de seu pai. Ao contrário, sua mãe Catelyn tomou consciência da gravidade dos acontecimentos rapidamente,

¹⁰⁷ A personagem Jeyne Poole é praticamente suprimida na adaptação da obra para a televisão, aparecendo em apenas um episódio da primeira temporada, mas sem identificação. Por isso, a maior parte das sequências em que a personagem aparece nos livros foram alteradas e Sansa assume algumas de suas ações.

¹⁰⁸ *Fosso Cailin* consiste em uma antiga fortaleza ao norte do grande pântano conhecido como Gargalo. É considerado como uma das mais importantes fortalezas do Norte, ainda que em grande parte seja ruínas. É o local de onde se comanda o talude, a rota segura para os exércitos atravessarem os pântanos do Gargalo, por isso, sua importância. Ele possui um ponto de estrangulamento natural altamente efetivo, que protegera o Norte das invasões sulistas por milhares de anos.

quando foi ao encontro do filho mais velho, Robb, e leu a carta que ele recebera da irmã, escrita sob orientação da rainha Cersei Lannister. Na ocasião, o jovem Robb Stark estava liderando uma campanha de batalha em defesa do Norte, a qual foi uma reação à morte de Ned Stark, que era o soberano do Norte.

Os narradores com ponto de vista (PDV) não são narradores confiáveis. Isso porque, como já mencionado anteriormente, eles têm uma visão parcial das situações, podendo compreender mal alguns acontecimentos e, ainda, com o passar do tempo, suas memórias podem ser falsas ou parcialmente falsas. Essa estratégia narrativa tem um propósito: criar suspense de forma que o fruidor não tenha conhecimento de todos eventos que acontecem no enredo, como ocorre, muitas vezes, com narradores tradicionais em terceira pessoa. Ou seja, o modo de narrar do escritor serve à substância, de modo que a substância também é reescrita para ser adequada ao formato.

4.7 TIPOS DE PERSONAGENS PDV

Existem três tipos de personagens ponto de vista (PDV): as principais, cujos nomes intitulam os capítulos; as secundárias, personagens com menos ênfase na narrativa, mas determinantes para a compreensão da trama, e as personagens de prólogo ou epílogo, que também contribuem para o desenrolar do enredo.

No primeiro volume da saga, *A Guerra dos Tronos* (2012), que contabiliza um total de 72 capítulos, o *prólogo* se apresenta sob a perspectiva de uma personagem chamada Will, um patrulheiro da noite. Ele e mais dois homens (corvos) estavam à procura de um grupo de saqueadores selvagens, ao norte da Muralha, quando se depararam com os *Outros*, que reapareceram depois de cerca de 8000 anos. As outras personagens PDV dos prólogos são: o Mestre Cressen (o Mestre de Stannis Baratheon), em *A Fúria dos Reis* (2011); o patrulheiro da noite Chett, em *A Tormenta de Espadas* (2011); o noviço Pate, em *O Festim dos Corvos* (2012) e o troca-peles Varamyr, em *A Dança dos Dragões* (2012). As personagens PDV dos epílogos são: o filho de Walder Frey, Merret Frey, em *A Tormenta de Espadas* (2011); e Kevan Lannister, o regente do Rei Tommem, em *A Dança dos Dragões* (2012).

Além disso, o nível de caracterização das personagens é alto e compreende detalhes psicológicos, não só dos protagonistas, como também de personagens menos importantes, o que é uma característica presente no subgênero de fantasia épica. Algumas personagens, como Theon Greyjoy, que em livros anteriores não tinha uma narrativa PDV, passam a ter, no segundo livro da saga, *A Fúria dos Reis*, devido à importância que adquiriram ao longo da estória.

Considerando o espaço dos acontecimentos, as Ideias Governantes e os perfis das personagens mais relevantes da estória apresentados até este momento da discussão, no próximo capítulo, será ainda aprofundada a discussão sobre a maneira como a trama e as personagens são configuradas.

5. PERSONAGEM E TRAMA (OU ESTRUTURA)

Robert McKee relaciona os termos estrutura e trama. O primeiro, segundo ele, consiste em “uma seleção de eventos da estória dos personagens, composta em uma sequência estratégica para estimular ações específicas, e para expressar um ponto de vista específico” (MCKEE, 2006, p.45). Já o termo trama é definido como “a seleção necessária de eventos e a sua colocação no tempo” (MCKEE, 2006, p. 55). Levando em conta o quanto essas duas definições se assemelham, pode-se entender que os dois termos se referem ao mesmo fenômeno, ao mesmo movimento criativo de cada autor.

A compreensão dessas definições é importante, pois há discussão sobre o que faz com que uma estória seja, ou não, bem recebida pelos fruidores. O debate procura entender o que pesa mais no *design* de uma estória: trama (ou estrutura) ou personagem. A discussão sobre o que seria mais importante em uma narrativa ficcional é muito antiga e ainda há quem argumente sobre o peso da trama e o peso das personagens. Alguns estudiosos defendem que a trama seria mais importante, enquanto outros argumentam a favor das personagens.

Trama ou personagem? Qual é mais importante? Esse debate é tão velho quanto a arte. Aristóteles botou os dois na balança e concluiu que a estória é primária e o personagem, secundário. Sua visão manteve-se influente até que, com a evolução do romance, o pêndulo da opinião foi para o outro lado. No século dezanove muitos sustentaram que a estrutura era meramente um utensílio designado para mostrar a personalidade, e o que o leitor queria era personagens complexos e fascinantes. Até hoje ambos os lados continuam a debater sem um veredicto. A razão pela qual o julgamento não terminou é simples: essa discussão é especiosa. (MCKEE, 2006, p. 105).

E ainda há aqueles que percebem que tanto a trama como as personagens são igualmente importantes para o bom desenvolvimento de uma narrativa.

Não podemos perguntar o que é mais importante, estrutura ou personagem, pois estrutura é personagem e personagem é estrutura. Eles são a mesma coisa e, portanto, um não pode ser mais importante que o outro. Ainda assim a discussão continua por causa de uma confusão generalizada sobre dois aspectos cruciais do papel ficcional – a diferença entre personagem e caracterização. (MCKEE, 2006, p. 105).

Considerando então que tanto as personagens quanto a trama são importantes para a estória, e para que esse veredicto seja adotado para os fins desta pesquisa, é importante entender

o que diferencia a personagem da caracterização. É fácil confundir a caracterização de uma personagem com a personagem em si. Isso porque, quando se avalia alguém, frequentemente, leva-se em conta características externas e internas que são passíveis de observação.

Caracterização é a soma de todas as qualidades observáveis de um ser humano, tudo o que pode ser descoberto através de um escrutínio cuidadoso: idade e QI; sexo e sexualidade; opção de casa, carro e vestimenta; educação e trabalho; personalidade e nervosismo; valores e atitudes – todos os aspectos da humanidade que podem ser conhecidos quando tomamos notas sobre alguém todo dia. A totalidade desses traços faz uma pessoa única porque cada um de nós é uma combinação única de genes recebidos e experiência acumulada. Esse amontoado singular de traços é a caracterização... mas não o personagem. (MCKEE, 2006, p. 105).

Todas essas características e traços, embora possam revelar muito do caráter de uma personagem, ainda não são suficientes para defini-la.

Sob a superfície a caracterização, independente de aparências, quem é essa pessoa? No coração de sua humanidade, o que encontraremos? Ela é amável ou cruel? Generosa ou egoísta? Forte ou fraca? Sincera ou mentirosa? Corajosa ou covarde? A única maneira de sabermos a verdade é testemunhá-la escolhendo sob pressão para tomar uma ou outra atitude na busca por seu desejo. Quando ela escolhe, ela é. (MCKEE, 2006, p. 106).

E para que possa escolher, a personagem precisa estar diante de uma situação que a pressione. Escolhas realizadas em situações que não acarretam, de fato, uma mudança verdadeira, não podem ser consideradas como critérios para a avaliação do caráter da personagem. Qualquer um pode agir de maneira considerada adequada desde que não se comprometa de alguma maneira.

Pressão é essencial. Escolhas feitas sem nenhum risco significam pouco. Se um personagem escolhe contar a verdade em uma situação em que uma mentira não lhe traz risco, a escolha é trivial, o momento não expressa nada. Mas se o mesmo personagem insiste na verdade quando uma mentira poderia salvar a sua vida, percebemos que a honestidade está no núcleo de sua natureza. (MCKEE, 2006, p. 106).

Por outro lado, se a personagem vive uma situação na qual ela seja obrigada a demonstrar os seus mais profundos valores, mesmo que sua opção signifique um alto risco, aí

então, temos sua essência como personagem. Assim, o verdadeiro caráter, muitas vezes, demora a ser descoberto e o julgamento pelas aparências origina muitos equívocos, alguns deles planejados pelo autor como parte da estratégia de recepção da obra.

Quando uma personagem como Ned Stark, por exemplo, apesar de ser conhecido como um homem honrado e justo, decide assumir publicamente a culpa por um crime que foi injustamente acusado para proteger a família e, por isso, é brutalmente executado, os fruidores percebem que, acima de valores como honra e da justiça, o amor prevalece. Além de Ned, outras personagens importantes também fazem difíceis escolhas em momentos de extrema pressão e acabam revelando a essência de suas identidades, além da caracterização.¹⁰⁹

5.1 REVELAÇÃO DA PERSONAGEM

“Talvez seja esse o segredo. Não é o que fazemos, mas o motivo por que o fazemos.”

(MARTIN, 2011, p.293).

Em *As Crônicas de Gelo e Fogo* são várias as personagens que não são o que parecem. Sandor Clegane é uma delas, ele é apresentado como o guarda-costas do sádico príncipe Joffrey Baratheon, que se refere a ele como “Cão”, por sua natureza feroz e obediência. Ele é irmão mais novo de Gregor Clegane, “o Montanha”, comandante do exército do patriarca da Casa Lannister, Tywin Lannister. Ele é considerado um dos guerreiros mais brutais de Westeros e tem sua face coberta por cicatrizes de queimaduras ocasionadas propositalmente por seu irmão mais velho quando criança. Como não se trata de uma personagem com PDV, as ações de Sandor Clegane são realizadas pelo olhar de Arya, Eddard e Sansa Stark.

A revelação do verdadeiro personagem, em contraste ou contradição com a caracterização, é fundamental para toda boa estória. A vida ensina este princípio fundamental: o que parece não é o que é. As pessoas não são o que parecem ser. Uma natureza escondida espera calada atrás de uma fachada de traços. Não importa o que elas digam, não importam como se comportam, a única maneira de conhecermos profundamente os personagens é através de suas escolhas sob pressão. (MCKEE, 2006, p. 107).

¹⁰⁹ Mais detalhes sobre este importante acontecimento na estória serão discutidos ao longo do texto.

Ao longo do tempo que passa em Porto Real, Sansa é acompanhada pelo amargo e atormentado Sandor Clegane, que perdeu a fé nos valores dos cavaleiros, e por isso, nunca se tornou um. Muitas vezes ele se mostra desagradável, pois está em constante fúria movida pelo desejo de se vingar de seu irmão mais velho, Gregor Clegane. Depois do banquete realizado no primeiro dia do Torneio da Mão, sob as ordens do príncipe Joffrey, Sandor, ao levar Sansa até os aposentos dela, meio bêbado após suas vitórias no torneio, se irritou pelo fato de ela não o olhar nos olhos por causa de seu rosto monstruoso.

O lado esquerdo de sua face era uma ruína. A orelha tinha desaparecido, queimada, nada restava a não ser um buraco. O olho ainda estava em bom estado, mas em volta dele havia uma retorcida massa de cicatrizes, pele lisa e negra, dura como couro, semeada de crateras e rasgada por profundas fendas que cintilavam em tons de vermelho quando ele se movia. Na região do maxilar podia-se ver um pouco de osso onde a carne fora arrancada. Sansa começou a chorar. Ele então a largou e apagou o archote no chão. (MARTIN, 2010, p. 216).

Sandor Clegane, a princípio aparentava ser um homem vil e assustava a inocente Sansa por sua aparência grotesca e reputação. Ele zombava dela por se comportar sempre de forma educada, como fora ensinada, mas ao mesmo tempo, por sentir medo. Aos poucos, a garotinha assustada, ao se deparar com situações tensas, foi percebendo que as coisas não eram o que pareciam ser.

— Não há palavras bonitas para isto, menina? Nenhum elogiozinho que a septã tenha ensinado? — sem obter resposta, prosseguiu. — A maior parte deles julga que foi uma batalha. Um cerco, uma torre ardendo, um inimigo com um archote. Um palerma me perguntou se tinha sido fogo de um dragão — daquela vez a gargalhada foi mais fraca, mas não menos amargurada. — Eu lhe conto o que foi, menina — disse, uma voz vinda da noite, uma sombra que agora se inclinava para tão perto que conseguia sentir o fedor amargo do vinho em seu hálito. — Era mais novo do que você, com seis anos, talvez sete. Um marceneiro montou uma loja na aldeia que ficava abaixo da fortaleza de meu pai e, para comprar favores, enviou-nos presentes. O velho fazia brinquedos maravilhosos. Não me lembro do que recebi, mas era o presente de Gregor que eu desejava. Um cavaleiro de madeira, todo pintado, com cada articulação presa em separado e fixada com cordas para que se pudesse pô-lo a lutar. Gregor é mais velho que eu cinco anos, o brinquedo não significava nada para ele, já era um escudeiro com quase um metro e oitenta e musculoso como um touro. Portanto, tirei dele o cavaleiro, mas posso lhe dizer que não houve nenhuma alegria nisso. Tive medo o tempo todo, ele realmente me encontrou. Havia um braseiro na sala. Gregor não disse uma única palavra, limitou-se a me colocar debaixo do braço e enfiar o lado da minha cara nos carvões em brasa, deixando-me lá enquanto eu gritava sem parar. Viu como ele é forte. Mesmo naquele tempo, foi preciso três homens fortes para afastá-lo de mim. Os septões pregam sobre os sete infernos. Que sabem eles? Só um homem que já tenha sido queimado sabe realmente como é o inferno. “Meu pai disse a

todos que meus cobertores tinham pegado fogo, e o nosso meistre me deu unguentos. *Unguentos!* Gregor também recebeu seus unguentos. Quatro anos mais tarde, ungiram-no com os sete óleos, recitou seus votos e Rhaegar Targaryen bateu em seu ombro e disse: ‘Erguei-vos, Sor Gregor!’.”

A voz áspera extinguiu-se. Ficou acorçado em silêncio na frente dela, uma pesada silhueta negra envolta na noite, escondido de seus olhos. Sansa ouvia a respiração irregular do homem. Compreendeu que se sentia triste por ele. De algum modo, o medo tinha desaparecido. (MARTIN, 2010, p. 216-217).

Essa revelação consiste em um acontecimento que surpreende tanto a personagem de Sansa quanto o fruidor que acompanha a narrativa. Simultaneamente, traz um ensinamento sobre julgamentos apressados e caráter, de forma que, incita uma reflexão mais aprofundada a respeito do comportamento e motivações humanas.

Os cavaleiros juram defender os fracos, proteger as mulheres e lutar pelo que está certo, mas nenhum deles levantou uma mão. Só Sor Dontos havia tentado ajudar, e ele já não era um cavaleiro, não mais do que o Duende ou o Cão de Caça... o Cão de Caça odiava cavaleiros... Também os odeio, pensou Sansa. Não são verdadeiros cavaleiros, nenhum deles é. (MARTIN, 2011, p. 318 – grifos do autor).

Uma outra personagem cinza, que chama a atenção quando tem o caráter verdadeiro revelado é Jaime Lannister, conhecido como o Regicida. No segundo livro, quando Jamie é refém de Catelyn Stark e ela o questiona sobre como Bran havia caído da torre em Winterfell, ela percebe, que apesar de tudo, ele ainda mantém sua honra.

— Se mentir para mim, esta sessão não chega ao fim — Catelyn estendeu as mãos, para lhe mostrar os dedos e as palmas. — O homem que veio cortar a garganta de Bran deixou-me estas cicatrizes. Jura que não desempenhou nenhum papel no seu envio?

— Sobre minha honra de Lannister.

— Sua honra de Lannister vale menos que *isto* — Catelyn derrubou o balde de dejetos com um pontapé. Uma lama marrom e malcheirosa espalhou-se pelo chão da cela, empapando a palha.

Jaime Lannister afastou-se do derramamento o mais que as correntes permitiram.

— Posso de fato ter merda no lugar de honra, não o nego, mas nunca na vida contratei alguém para matar por mim. Acredite no que quiser, Senhora Stark, mas se quisesse o seu Bran morto, o teria matado pessoalmente.

Que os deuses sejam misericordiosos, ele está falando a verdade. (MARTIN, 2011, p. 511).

Como já mencionado no capítulo de apresentação das personagens, Jaime Lannister consiste em uma personagem que se vai descobrindo aos poucos, conforme os acontecimentos da narrativa vão desenrolando-se. Tanto nos livros e até um certo ponto na série, Jaime passa

de um *status* de cavaleiro sem honra, que teria matado o rei que jurou proteger, para o status de verdadeiro herói, que agiu em defesa daqueles que eram indefesos. Porém, aos olhos da maioria dos cidadãos westerosi, Jamie era apenas um regicida, mesmo personagens como Brienne de Tarth, a donzela guerreira, nobre e honrada, o julgava pela sua difamada reputação. E essa reputação era um cargo pesado sobre seus ombros.

— As tréguas constroem-se com base na confiança. Quer que eu confie...
 — No Regicida, sim. O perjuro que assassinou o pobrezinho do Aerys Targaryen. — Jamie fungou. — Não é de Aerys que me arrependo, é de Robert. “Ouvi dizer que chamaram você de Regicida”, disse-me no banquete de sua coroação. “Que não pense em fazer disso um hábito”. E riu. Por que é que ninguém chama Robert de perjuro? Ele despedaçou o reino, e no entanto *eu* é que tenho merda no lugar de honra. (...) Sujei o meu manto branco... nesse dia usava a armadura dourada, mas... (MARTIN, 2011b, p. 386).

A escolha que Jaime teve de fazer ao matar o rei Aerys, tornou-o um homem considerado sem honra, uma vez que era cavaleiro juramentado da Guarda Real. Não obstante, Jaime fez a escolha certa naquele momento, pois ainda que Aerys fosse o soberano protetor do reino, ao ordenar que todos fossem queimados, fez com que Jaime percebesse o quanto seu rei estava fora de si e não se importava com a vida de milhares e milhares de pessoas que habitavam Porto Real.

Via traidores em todo lugar, e Varys estava sempre lá para apontar algum que ele pudesse ter deixado escapar. Assim, Sua Graça ordenou que seus alquimistas escondessem reservas de fogo vivo por todo Porto Real. Sob o Septo de Baelor e os casebres da Baixada das Pulgas, por baixo dos estábulos e dos armazéns, em todos os sete portões, até mesmo nos porões da própria Fortaleza Vermelha. (...) ‘Os traidores querem a minha cidade’, ouvi-o dizer a Rossart, ‘mas não lhes darei nada a não ser cinzas. Que Robert seja o rei dos carbonizados e carne esturricada’. Os Targaryen nunca enterram seus mortos, queimam-nos. Aerys queria ter a maior pira funerária de todas. Se bem que, a bem da verdade, não creio que ele realmente esperasse morrer. Tal como Aerion Chama-Viva, antes dele, Aerys acreditava que o fogo o transformaria... que se ergueria novamente, renascido como dragão, e transformaria todos os inimigos em cinzas. (MARTIN, 2011b, p. 387).

Por meio dos arcos de Jaime Lannister e de Sandor Clegane, percebemos a verdadeira natureza de cada uma das personagens. Ambos eram, aparentemente, maus, entretanto, com o decorrer e o aprofundamento das experiências e relacionamentos que tiveram com outras personagens ao longo da trama, puderam ter suas verdadeiras faces reveladas para deleite dos fruidores.

O VERDADEIRO PERSONAGEM é revelado nas **escolhas** que um ser humano faz sob pressão – quanto maior a pressão, maior a revelação e mais verdadeira a escolha para a natureza essencial do personagem. (MCKEE, 2006, p. 106 – **grifo nosso**).

Jon Snow, em um determinado momento da trama no primeiro livro, *O Jogo do Tronos*, e também na primeira temporada de *Game of Thrones*, precisa escolher se vai realmente permanecer como um irmão juramentado da Patrulha da Noite ou se volta para Winterfell, depois da decapitação de seu pai, Ned Stark, em Porto Real. Ele se vê dividido entre o dever e o amor que sente pela família, ainda que não seja considerado como um membro oficial, ele ama o pai, os irmãos e irmãs. Escolhas assim como essas que definem o verdadeiro caráter de uma personagem.

— Dói, rapaz – disse ele em voz baixa. Ah, sim. **Escolher...sempre doeu. E sempre doerá. Eu sei.**

— O senhor *não* sabe – disse Jon com amargura. — Ninguém sabe. Mesmo que eu seja seu bastardo, ainda assim ele é meu pai...

Meistre Aemon suspirou.

— Não ouviu nada do que eu disse, Jon? Pensa que é o primeiro? — sacudiu a velha cabeça, gesto de um cansaço impossível de descrever. — Três vezes acharam os deuses por bem testar meu juramento. Uma vez quando era rapaz, uma vez em plena idade adulta e uma vez depois de envelhecer. Nessa altura, já as forças me tinham fugido, já os olhos viam mal, mas essa escolha foi tão cruel quanto a primeira. Meus corvos traziam notícias do Sul, palavras mais escuras que suas asas, a ruína de minha Casa, a morte dos meus, desgraça e desolação. Que poderia eu ter feito, velho, cego e frágil? Estava tão impotente como um bebê de colo, mas mesmo assim me machucava permanecer imóvel e esquecido enquanto abatiam o pobre neto do meu irmão, e o filho dele, e até as crianças pequenas...

Jon ficou chocado ao ver as lágrimas nos olhos do idoso.

— Quem é o senhor? — perguntou em voz baixa, quase aterrorizado.

Um sorriso sem dentes estremeceu naqueles velhos lábios.

— Apenas um Meistre da Cidadela a serviço do Castelo Negro e da Patrulha da Noite. Na minha ordem, pomos de lado o nome de nossas Casas quando fazemos o juramento e colocamos o colar — o velho tocou a corrente de Meistre que pendia solta em torno do pescoço fino e descarnado. — Meu pai foi Mekar, o Primeiro de Seu Nome, e meu irmão Aegon reinou depois dele em meu lugar. Meu avô deu-me o nome em honra do Príncipe Aemon, o Cavaleiro do Dragão, que era seu tio, ou seu pai, depende da lenda em que se acredite. Chamou-me Aemon...

— Aemon... *Targaryen*? – Jon quase não conseguia acreditar.

— Outrora — disse o velho. — Outrora. Portanto, como vê, Jon, eu sei... e, sabendo, não lhe direi fique ou vá. Você tem de fazer essa escolha, e viver com ela pelo resto de seus dias. Como eu — a voz reduziu-se a um suspiro.

— Como eu... (MARTIN, 2010, p. 468 – **grifo nosso**).

As personagens são desenvolvidas de modo que os seus arcos envolvam a trama dos eventos e a sua caracterização. Esses dois elementos, tão ligados um no outro, criam situações-chaves que dão forma à essência da história. Já algumas outras personagens passam por transformações, em determinados momentos, que vão delineando suas verdadeiras faces. É o caso das irmãs Stark (Sansa e Arya), de Daenerys Targaryen, de Jon Snow e Brandon Stark. No início da história, todas essas personagens ainda são muito jovens, por isso, não têm experiência de vida e conhecimento que lhes sirva de base para se orientarem quanto às decisões que tomam.

Estrutura e personagem estão entrelaçados. A estrutura de eventos de uma história é criada a partir das escolhas que um personagem faz sob pressão e as ações que escolhe fazer, enquanto os personagens são as criaturas reveladas e mudadas conforme agem sob pressão. Se você mudar um, muda o outro. Se você muda o design de eventos, mudou também o personagem; se muda a natureza do personagem, deve reinventar a estrutura para expressar a sua nova natureza. (MCKEE, 2006, p. 110).

A estrutura da narrativa, por sua vez, age sob as personagens que vão enfrentando dilemas progressivamente mais complexos que requerem tomada de decisões. Essas decisões, tomadas sob pressão, advêm não só da caracterização das personagens, como também de suas verdadeiras motivações, as quais, muitas vezes, estão ocultas sob a roupagem das aparências.

A função da ESTRUTURA é criar pressões progressivamente construídas que forcem o personagem a enfrentar dilemas cada vez mais difíceis, fazendo escolhas de risco e tomando atitudes cada vez mais difíceis, até mesmo chegando ao seu eu inconsciente. (MCKEE, 2006, p. 110).

A coerência ou verossimilhança dos fatos narrados depende da construção de personagens que respondam aos eventos e situações decisivas de modo crível, ainda que as aparências possam, em um primeiro momento, fornecer pistas falsas sobre o caráter real da personagem.

A função do personagem é trazer à história qualidades da caracterização necessárias para fazer escolhas convincentes. De forma simples, um personagem deve ser crível: jovem o suficiente ou velho o suficiente, forte ou fraco, mundano ou ingênuo, educado ou ignorante, generoso ou egoísta, esperto ou bobo, nas proporções certas. A combinação de qualidades deve permitir que o público acredite que o personagem poderia agir, e agiria, da maneira que age na tela. (MCKEE, 2006, p. 110).

Personagens críveis cativam os fruidores e garantem o sucesso da trama. Segundo pesquisas realizadas pela SEMrush, uma empresa líder global em marketing digital, dentre todas as personagens que fazem parte de *O Mundo de Gelo e Fogo*, Jon Snow é a mais popular entre os fruidores brasileiros e norte-americanos, seguido de Daenerys Targaryen, Sansa Stark e Arya Stark, respectivamente¹¹⁰.

Para que a personagem possa verdadeiramente ser revelada, o seu arco deve contemplar uma mudança de natureza interna, para melhor ou para pior, ao longo da narração. Existe um jogo entre personagem e estrutura mostrado por toda a história ficcional. A sua verdadeira natureza, como referido anteriormente, é trazida à tona quando ela escolhe agir de uma maneira e não de outra. Assim, essa natureza profunda, muitas vezes, choca-se com as características externas da personagem, contrastando-a, contradizendo-a. Os fruidores acabam por perceber que a personagem não é, de fato, o que aparenta ser. Após isso, revelada a natureza da personagem, a estória põe mais e mais pressão sobre ela para que a mesma faça escolhas cada vez mais difíceis. E, “finalmente, no clímax da estória, essas escolhas mudam profundamente a humanidade da personagem” (MCKEE, 2006, p. 109).

5.2 A SAGA DO HERÓI OU HEROÍNA

Mesmo nos romances populares, o protagonista é um herói ou uma heroína que descobriu e realizou alguma coisa além do nível normal de realizações ou de experiências. O herói é alguém que deu a própria vida por algo muito maior que ele mesmo.

(CAMPBELL, 1990, p. 131).

5.2.1 O Arco Daquele que Nada Sabe

O arco de Jon Snow, que se revela como a personagem mais intensa na trama para grande parte dos fruidores, possui um arco dramático alinhado ao de um verdadeiro herói

¹¹⁰ Os dados citados foram obtidos a partir dos sites de busca como o Google, Yahoo e Big. Disponível em: <https://www.b9.com.br/105922/pesquisa-mostra-qual-personagem-de-game-of-thrones-e-queridinho-dos-brasileiros/> Acesso em: out. 2019.

trágico. Como já referido anteriormente, no capítulo de apresentações das personagens, ele é apresentado como o filho bastardo de Eddard Stark, Senhor de Winterfell. E devido a sua, suposta, descendência ilegítima, nem mesmo lhe é permitido ter o nome de sua família, assumindo o sobrenome “Snow”, por ser um bastardo, supostamente, nascido no Norte gelado. “Havia momentos — não muitos, mas alguns — em que Jon Snow ficava feliz por ser um bastardo”. (MARTIN, p. 40, 2010).

Tyrion Lannister ao conhecer Jon Snow, que estava a caminho da Muralha pela primeira vez, reconheceu que o jovem rapaz, assim como ele, era um pária na sociedade. E, por essa razão, tentou aconselhá-lo para que ele pudesse lidar melhor com as situações difíceis que estariam por vir. Com o passar do tempo, Tyrion e Jon acabaram tornando-se amigos e a amizade que construíram designou importante papel no desenrolar dos perigos que enfrentaram a frente.

Deixe-me lhe dar um conselho, bastardo — disse Lannister. — Nunca se esqueça de quem é, porque é certo que o mundo não se lembrará. Faça disso sua força. Assim, não poderá ser nunca a sua fraqueza. Arme-se com essa lembrança, e ela nunca poderá ser usada para magoá-lo. (MARTIN, 2010, p. 45).

Jon sempre quis saber quem era sua mãe e por que ela o abandonara. Sonhava frequentemente com a figura dela, uma vez que a Senhora Catelyn Stark o repudiava. Ela não podia aceitar que seu marido tivesse trazido para casa o filho ilegítimo, mesmo sabendo que ele era apenas uma criança inocente, sem mãe. Nunca conseguira tratar Jon com carinho, ainda que seus filhos se dessem bem com ele. “*Não tenho lugar nenhum, Jon quis dizer. Sou um bastardo, não tenho direitos, nem nome, nem mãe, e agora sequer um pai. Mas as palavras não vinham.*” (MARTIN, 2010, p. 551 – grifos do autor).

Muitas vezes, Jon se sentia só e excluído, estava sempre à margem. Ned Stark, seu pai, evitava falar sobre a mãe de Jon a todo custo, mesmo quando sua honra era questionada. Afinal, como pudera um homem dito honrado como Eddard Stark ter um filho bastardo? Seria a mãe de Jon uma puta?

A minha mãe não, pensou Jon, teimosamente. Nada sabia da mãe; Eddard Stark não falava dela. Mas por vezes sonhava com ela, com tanta frequência que quase podia ver seu rosto. Nos sonhos, era bela, bem-nascida e tinha olhos bondosos. (MARTIN, 2010, p. 134).

Para tentar encontrar seu lugar no mundo Jon se alistou na Patrulha da Noite. Durante o tempo que passou treinando, ele se viu em meio a vários recrutas que foram mandados para lá por conta de seus crimes, ao contrário dele, que havia se juntado voluntariamente, ainda que sob influência de seu tio Benjen, que para ele era um herói. O juramento da Patrulha da Noite era algo sério, que uma vez feito, não poderia ser retirado.

Uma vez feito o juramento, a Muralha seria seu lar até ficar velho como Mestre Aemon.

— Ainda não o fiz – murmurou. Não era nenhum fora da lei, obrigado a vestir o negro ou pagar o preço por seus crimes. Fora para lá livremente, e assim poderia partir...até dizer as palavras. Só precisava avançar, e deixaria tudo para trás. Quando a lua cheia voltasse, estaria de novo em Winterfell com os irmãos.

Com os *meio*-irmãos, lembrou-lhe uma voz interior. *E com a Senhora Stark, que não lhe dará as boas-vindas.* Não havia lugar para ele em Winterfell, e também não o havia em Porto Real. Nem sequer a própria mãe tivera lugar para ele. Pensar nela o deixou triste. Quis saber quem ela era, qual era seu aspecto, por que o pai a abandonara. *Porque era uma prostituta ou uma adúltera, idiota. Qualquer coisa obscura e desonrosa, caso contrário, por que teria Lorde Stark tanta vergonha de falar dela?* (MARTIN, 2010, p. 317 – grifos do autor).

Apesar da hesitação e do mistério envolvendo a origem de Jon, algo que rendeu aos fãs da série inúmeras teorias ao longo dos anos em que os livros foram publicados e que a série televisiva foi sendo adaptada, Jon vestiu o manto negro. Começava ali a jornada deste herói, uma vez que o chamado foi aceito.

— Escutem minhas palavras e testemunhem meu juramento — recitaram, com as vozes enchendo o bosque penumbroso. — A noite chega, e agora começa a minha vigia. Não terminará até minha morte. Não tomarei esposa, não possuirei terras, não gerarei filhos. Não usarei coroas e não conquistarei glórias. Viverei e morrerei em meu posto. Sou a espada na escuridão. Sou o vigilante nas muralhas. Sou o fogo que arde contra o frio, a luz que traz consigo a alvorada, a trombeta que acorda os que dormem, o escudo que defende o reino dos homens. Dou a minha vida e a minha honra à Patrulha da Noite, por esta noite e por todas as noites que estão para vir.

A floresta caiu no silêncio. (MARTIN, 2010, p. 369).

Apesar das amizades que fez com os patrulheiros, especialmente com Samuel Tarly, Jon podia quase sempre contar com seu fiel companheiro, o lobo albino gigante Fantasma. A chegada de uma ameaça sobrenatural vindo do extremo Norte, pra-lá-da-muralha, era aterrorizador, mesmo para o mais bravo patrulheiro e qualquer apoio era vital.

Fantasma correu ao lado deles durante algum tempo e depois desapareceu por entre as árvores. Sem o lobo gigante, Jon sentiu-se quase nu. Deu por si olhando para cada sombra com desconforto. Involuntariamente, pôs-se a recordar as histórias que a Velha Ama costumava contar quando era pequeno em Winterfell. Quase conseguiu ouvir de novo a sua voz, e o *clic clic clic* de suas agulhas. *Naquela escuridão, os Outros atacaram, costumava dizer com a voz cada vez mais baixa. Eram frios e estavam mortos, e odiavam o ferro, e o fogo, e o toque do sol, e todas as criaturas que possuísem sangue quente na veia. Os castelos, as cidades e os reinos dos homens caíram perante eles à medida que ia se deslocando para o sul sobre pálidos cavalos mortos, à frente de hostes de cadáveres. Alimentavam os criados mortos com carne de crianças humanas...* (MARTIN, 2010, p. 396 – *grifos do autor*).

Em uma saída de exploração para-lá-da-muralha, Jon e outros companheiros encontram os corpos de alguns patrulheiros caídos e os levam de volta para *Castle Black* (Castelo Negro), o principal reduto da Patrulha da Noite. O que eles não esperavam é que durante a noite seus ex-companheiros se levantassem como mortos vivos e tentassem matá-los. Assim, os patrulheiros descobriram que as histórias, tidas como lendas, eram reais. Eles então precisavam alertar o governo sobre a ameaça sobrenatural e encontrar alguma forma de combatê-la, visto que a Muralha tinha estado praticamente desguarnecida em vários pontos de sua longa extensão, há centenas de anos.

— Você sabe – resmungou Mormont. — Como é que todo mundo sabe de tudo por aqui? – não parecia esperar uma resposta. — Parece que havia só dois... duas dessas criaturas, fossem elas o que fossem, não os chamarei de homens. E devemos dar graças aos deuses. Mas e... bom, não vale a pena pensar nisso. Mas vai haver mais. Posso senti-lo nestes meus velhos ossos, e Mestre Aemon concorda. Os ventos frios estão se erguendo. O verão está no fim e um inverno como o mundo nunca viu se aproxima. *O inverno está chegando.* As palavras dos Stark nunca tinham soado a Jon tão sombrias e de mau agouro como agora. (MARTIN, 2010, p. 460 -1 – *grifos do autor*).

Quando um grupo de patrulheiros foi para o gelado território para-lá-da-muralha monitorar a movimentação das tribos selvagens, eles acabaram enfrentando um grupo de selvagens e fizeram uma prisioneira, uma feroz guerreira, que por possuir cabelos vermelhos, em sua cultura era considerada aquela “beijada pelo fogo”, um sinal de sorte.

A mão de Jon congelou no meio do movimento.
 — Uma garota.
 — Uma vigia — disse Cobra das Pedras. — Uma selvagem. Acabe com ela.
 Jon via o medo e o fogo nos olhos dela. Corria sangue por sua garganta branca, vindo do lugar onde a ponta da adaga perfurara sua pele. Um golpe, e acabou, disse a si mesmo. Estava tão próximo que conseguia sentir o cheiro de cebola no hálito dela. Não é mais velha do que eu. Algo na garota fez Jon pensar em Arya, embora não se parecessem em nada.

- Rende-se? — perguntou, dando à adaga uma meia-volta. E se não render?
- Rendo-me — as palavras dela fumegaram no ar frio.
- Então é nossa prisioneira — Jon afastou a adaga da pele suave da sua garganta.
- Qhorin não disse nada sobre capturar prisioneiros — Cobra das Pedras retrucou.
- Não disse para não fazermos — Jon largou o cabelo da garota, e ela recuou, afastando-se deles.
- É uma guerreira — Cobra das Pedras indicou com um gesto o machado de cabo longo que estava ao lado das peles de dormir dela. — Estava estendendo a mão para aquilo quando a agarrou. Dê meia oportunidade, e ela o enterra entre seus olhos.
- Não lhe darei meia oportunidade — Jon chutou o machado para bem longe do alcance dela. — Tem um nome?
- Ygritte — passou a mão pela garganta, retirou-a ensanguentada e ficou olhando aquela umidade.
- Embainhando a adaga, Jon libertou Garralonga do cadáver do homem que matara.
- É minha prisioneira, Ygritte.
- Dei-lhe o meu nome.
- Sou Jon Snow. (MARTIN, 2011, p. 478).

Depois desse primeiro encontro, Jon não permitiu que Ygritte fosse morta, mesmo contrariando as ordens de seu superior e sabendo da ameaça que ela representava para o grupo de patrulheiros. Ygritte, por sua vez, voltou e reuniu-se com o grupo de selvagens que foi em busca dos patrulheiros e acabaram capturando Jon e Qhorin. Para salvar a vida de Jon, o experiente patrulheiro o acusou de ter traído sua confiança ao trocar de lado. Para que o grupo de selvagens fosse convencido, Qhorin simula uma luta contra Jon na qual ele acaba morto.

Vou ver, pensou Jon. Vou ver e ouvir, e aprender, e quando o tiver feito, levarei as novidades de volta para a Muralha. Os selvagens tinham-no tomado por perjuro, mas em seu âmago ainda era um homem da Patrulha da Noite, cumprindo o último dever que Qhorin Meia-Mão depositara nele. Antes de ser morto por mim. (MARTIN, 2011b, p. 75 – grifos do autor).

O Rei-para-lá-da-muralha, o líder das tribos selvagens, Mance Rayder, ainda que desconfiasse da lealdade de Jon, enviou-o em um ataque surpresa a Castelo Negro (*Castle Black*), junto de Ygritte e Tormund Giantsbane, um valoroso guerreiro selvagem, que acreditava que Mance seria o homem que os guiaria durante a Longa Noite. “O Rei-para-lá-da-muralha não se parecia em nada com um rei, e tampouco se parecia com um selvagem”. (MARTIN, p. 79, 2011b). Mas mesmo assim era o homem que tinha sido capaz de reunir os mais diferentes grupos de povos para que juntos pudessem encontrar uma maneira de sobreviver ao duro inverno e a Longa Noite.

Durante o tempo que conviveu com o grupo de Mance Rayder, Jon aprendeu que os povos que vivem dos dois lados da grande Muralha, cidadãos westerosi e o Povo Livre, não eram tão diferentes como se pensava. Tudo o que o Povo Livre buscava era uma vida digna, longe da sombria ameaça de inverno e, por essa razão, precisavam atravessar a muralha rumo ao sul.

Seguiram a pé o resto do caminho, passando por mais fogueiras e tendas, com Fantasma seguindo de perto. Jon nunca tinha visto tantos selvagens. Perguntou a si mesmo se alguém já teria. *O acampamento não tem fim, refletiu, mas é mais de uma centena de acampamentos do que um só, e cada um deles é mais vulnerável que o anterior.* Espalhados ao longo de uma grande área, os selvagens não tinham defesas de que valesse a pena falar, nem fossos nem estacasafiadas, só pequenos grupos de batedores patrulhando os terrenos ao redor. Cada grupo, clã ou aldeia simplesmente acampou onde quis, assim que viu os outros parando ou encontrou um bom local. *O povo livre.* (MARTIN, 2011b, p. 77 – grifos do autor).

Ygritte, como uma jovem guerreira idealista, dotada de grande carisma, demonstra muita força feminina. Ela contou a Jon sobre a Canção do Bardo Bael, que falava sobre a comunhão do sangue nortenho com o dos selvagens, que deu origem a um dos ancestrais de Jon, Brandon, e por essa razão, não havia motivo para a divisão e guerras entre os povos. Assim, ela tentou fazer com que Jon percebesse que a ameaça real não era o Povo Livre, chamados selvagens, mas sim os *Outros/Caminhantes Brancos*. Jon tinha dificuldades em entender a cultura do Povo Livre que prezava a liberdade, e não o sistema de vassalagem e suserania. Essa liberdade também era manifestada nas investidas que Ygritte fazia em relação a Jon, que possuía vários preconceitos e ideias dentro de si que se chocavam com a realidade que vivia.

Numa palavra: a primeira tarefa do herói consiste em retirar-se da cena mundana dos efeitos secundários e iniciar uma jornada pelas regiões dos 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 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, 1990, p. 27- grifo do autor).

Ygritte, primeiramente vista como uma guerreira selvagem, mostrou-se, na verdade, uma mulher com um ideal de justiça e igualdade que apenas buscava uma vida tranquila perto daqueles que lhe eram caros. Ela exerceu grande influência na forma como Jon pensava e agia a partir do momento em que ela se apaixonou por ele. Jon, por sua vez, também desenvolveu

afeição e respeito por Ygritte, e mesmo tendo tentado evitar, foi com ela que ele teve sua primeira experiência sexual e acabou quebrando os votos que havia feito quando vestiu o manto negro.

Na antevéspera, Jon cometera o erro de desejar água quente para um banho.
 — A água fria é melhor — ela disse de imediato —, se tiver alguém para aquecê-lo depois. O rio só está meio gelado, vai lá.
 Jon riu.
 — Você me mataria congelado.
 — Todos os corvos têm medo de pele de galinha? Um bocadinho de gelo não vai matar você. Eu salto junto para provar.
 — E passamos o resto do dia com a roupa molhada e congelada à pele? — retrucou.
 — *Jon Snow, você não sabe nada.* Não se mergulha vestido. (MARTIN, 2011b, p. 160 – *grifos nossos*).

Jon, ao retornar para a Patrulha da Noite, ciente de seu verdadeiro dever, apesar das dificuldades e contratempos, conseguiu assumir o posto de Lorde Comandante da Patrulha da Noite e Rei do Norte. Cabia a ele reunir forças para o grande confronto entre o reino dos vivos e dos mortos. Para isso, toda ajuda seria necessária.



Figura 34 Jon Snow e Ygritte

Disponível em: https://twitter.com/caps_thrones/status/775009027805683712/photo/1 Acesso: nov. 2019.

Assim como Ned Stark, Jon também sempre agia com justiça e honra, dentro dos valores que já tinha e também daqueles que foi adquirindo. Esse comportamento, ainda que nobre, trouxe consequências avassaladoras em um mundo onde os interesses pessoais corrompem as pessoas e há jogos pelo poder. Porém, esse traço da personagem marca o valor do herói e

perpassa toda sua jornada, culminando em momentos decisivos nos quais seu verdadeiro caráter transparece.

O herói, por conseguinte, é o homem ou mulher que conseguiu vencer suas limitações históricas, pessoais e locais e alcançou formas normalmente válidas, humanas. As visões, idéias e inspirações dessas pessoas vêm diretamente das fontes primárias da vida e do pensamento humanos. Eis por que falam com eloquência, não da sociedade e da psique atuais, em estado de desintegração, mas da fonte inesgotável por intermédio da qual a sociedade renasce. O herói morreu como homem moderno; mas, como homem eterno – aperfeiçoado, não específico e universal —, renasceu. Sua segunda e solene tarefa e façanha é por conseguinte (...) retornar ao nosso meio, transfigurado, e ensinar a lição de vida renovada que aprendeu. (CAMPBELL, 2007, p. 28)

Um dos momentos mais aguardados da narrativa é, justamente, o encontro dos arcos de Jon Snow e Daenerys Targaryen: o lobo e o dragão. Os dois, embora sejam mais um entre muitos outros casais da narrativa, representam o par romântico mais emblemático da saga. Esse encontro só foi possível devido à amizade de Jon com Tyrion Lannister, que em determinado momento acabou tornando-se o conselheiro real de Dany, a Mão da Rainha¹¹¹.

A jornada do protagonista o carregou através de Complicações Progressivas, até que todas as ações para alcançar seu desejo se exauriram, exceto uma. Ele agora se encontra no fim da linha. Sua próxima ação é a última. Não há amanhã. Não há segunda chance. Esse momento de oportunidade perigosa é o ponto de maior tensão na estória, quando tanto o protagonista quanto o público sentem que a questão “no que isso vai dar?” será respondida na próxima ação. (MCKEE, 2006, p. 288).

Juntos, Jon e Dany buscaram maneiras de enfrentar a ameaça sobrenatural que pode dar cabo à vida e civilização como eles a conhecem. Há muitas perdas e danos ao longo da busca, inclusive a morte de um dos três dragões. Nesse ínterim, Jon descobre sua verdadeira identidade - ele era descendente das Casas Targaryen e Stark e tinha direito ao Trono de Ferro - o que acabou comprometendo seu romance com Dany. Mais tarde, devido à mudança de comportamento que ele sofreu por causa da angústia de se descobrir parente de sangue de sua amada, outras consequências importantes para o clímax da estória na TV foram desencadeadas.

¹¹¹ Tais acontecimentos são narrados na série televisiva, ao passo que a mesma já havia ultrapassado a narrativa literária, que estava com publicações em atraso.

5.2.2 O Arco da Mãe dos Dragões

Como já havia sido delineado anteriormente, o arco de Daenerys Targaryen narra a estória de uma menina-moça dependente e frágil que se transformou em uma mulher forte e independente que buscava reconquistar seu lugar de direito em Westeros, como Rainha. Dentre as várias personagens femininas, que são bem elaboradas e desempenham papéis importantes na trama, como Sansa e Arya Stark, a trama por trás de Dany é a que mais chama atenção, não só pela evolução que a personagem sofre, como também pelos elementos fantásticos que a envolvem e a caracterizam.

Dany foi descrita nos livros inicialmente como uma adolescente de 13 anos, possuindo uma estatura baixa, os cabelos loiros-prateados e os olhos cor de violeta e uma beleza exótica, características comuns dentro da Casa Targaryen. Já na adaptação televisiva, ela é apresentada já como uma jovem adulta e em vez de olhos violetas, tem olhos azuis. Mas o que chama muita a atenção em relação a essa personagem tanto nas páginas quanto na tela é a conexão e a resistência ao elemento fogo, que também seria mais um traço presente entre alguns membros da Casa Targaryen.

Encheram a banheira com água quente trazida da cozinha e perfumaram-na com óleos odoríferos. A moça puxou a túnica de algodão grosseiro pela cabeça de Dany e a ajudou a entrar na banheira. A água escaldava, mas Daenerys não hesitou nem gritou. Gostava do calor. Fazia-a sentir-se limpa. Além disso, o irmão dissera-lhe com frequência que nunca nada estava quente demais para um Targaryen. “A nossa é a Casa do dragão”. “O fogo está em nosso sangue”. (MARTIN, 2010, p. 27).

As referências aos dragões e essa magia envolvendo a família Targaryen perpassam toda a obra de forma que o fruidor vai criando uma expectativa em relações aos acontecimentos que podem ocorrer com tais elementos dentro do arco da personagem, isto é, de sua jornada. A mudança no estilo de vida de Dany foi bruta; antes por mais que vivesse exilada, ainda tinha acesso às comodidades da vida doméstica, mas junto aos Dothraki a vida era árdua e bárbara. Ela sentia suas forças se exaurirem aos poucos, todavia, o que a ajudou a seguir em frente foi sua crença em poderes sobrenaturais como descendente Targaryen e a fé em si mesma.

Os dias seguiram-se a outros, e as noites seguiram-se a outras, até Dany compreender que não conseguia suportar aquilo nem mais um momento. Uma noite decidiu que preferia se matar em vez de continuar... Mas quando conseguiu adormecer nessa noite, voltou a sonhar o sonho do dragão. Daquela vez Viserys não estava nele. Só ela e o dragão. Suas escamas eram negras como a noite, mas luzidias de sangue. Dany sentiu que aquele

sangue era dela. Os olhos do animal eram lagoas de magma derretido, e, quando abriu a boca, a chama surgiu, rugindo, num jato quente. Dany podia ouvi-lo cantar para ela. Abriu os braços ao fogo, acolheu-o, para que ele a engolisse inteira e a levasse, temperasse e polisse até ficar limpa. Podia sentir sua carne secar, enegrecer e descamar-se, sentia o sangue ferver e transformar-se em vapor, mas não havia nenhuma dor. Sentia-se forte, nova e feroz. (MARTIN, 2010, p. 165).

A cultura Dothraki, por ser selvagem e bárbara, também privilegiava o sexo masculino em detrimento do feminino. Por isso, Dany teve dificuldades para tomar certas atitudes, mesmo sendo a *Khaleesi*, rainha dos Dothrakis. Um *Khal* para comandar uma tribo Dothraki deve sempre mostrar força, destreza, domínio e sempre montar seu cavalo. Dany, para garantir que o filho nascesse forte e saudável, passou por um ritual de sangue, no qual ela deveria comer o coração de um cavalo garanhão selvagem cru e sangrento.

(...) Não devia vacilar nem parecer assustada. Sou sangue do dragão, disse a si mesma quando tomou o coração do garanhão em ambas as mãos, o levou à boca e mergulhou os dentes na carne dura e fibrosa. Sangue quente encheu-lhe a boca e escorreu-lhe pelo queixo. O sabor ameaçou nauseá-la, mas obrigou-se a mastigar e a engolir. O coração de um garanhão tornaria o seu filho forte, ágil e destemido, ou pelo menos era isso que os Dothrakis pensavam, mas só se a mãe conseguisse comê-lo todo. Caso se engasgasse com o sangue ou vomitasse a carne, os presságios eram menos favoráveis; a criança podia nascer morta ou, se sobrevivesse, podia vir fraca, deformada ou *mulher*. (MARTIN, 2010, p. 347 – *grifo nosso*).

Mesmo que Dany tenha demonstrado ter muita força em sua trajetória, há certas polêmicas em relação à maneira como a figura feminina é apresentada em alguns momentos ao longo da trama. O casamento dela com o líder selvagem dos Dothraki, Khal Drogo, coloca a garota em um ambiente e cultura totalmente estranhos e bárbaros para ela. A língua, os costumes, a alimentação, o estilo de vida, os rituais, as vestimentas, enfim, todos os valores e forma de organização social. A princípio, assustada, mas resignada, ela mal consegue entender a língua Dothraki, o que, inicialmente, dificultou sua adaptação ao bando.

Khal Drogo ficou olhando as lágrimas, com o rosto estranhamente vazio de emoção.

— Não — disse. Ergueu uma mão e limpou rudemente as lágrimas com o polegar calejado.

— Fala o Idioma Comum — disse Dany, espantada.

— Não — disse ele de novo.

Talvez soubesse apenas aquela palavra, pensou ela, mas era uma palavra, mais do que podia supor, e de algum modo a fez sentir-se um pouco melhor. Drogo tocou-lhe levemente os cabelos, fazendo deslizar as madeixas loiro-prateadas entre os dedos e murmurando suavemente em Dothraki. Dany não

compreendeu as palavras, mas havia calor na entonação, uma ternura que nunca esperara daquele homem. (MARTIN, 2010, p. 81).

Apesar do choque entre as culturas, a relação do casal, com o passar do tempo, desenvolveu-se e ia muito bem, tão bem que Dany já se sentia contente, apesar da situação inicial, na qual ela via Drogo como um homem rude e selvagem, com quem fora obrigada a se casar. Drogo se dirigia a ela como “Dan Ares, lua da minha vida” e ela se dirigia a ele, carinhosamente, como “meu sol-e-estrelas” (MARTIN, 2010, p. 349). *Khal Drogo* estava disposto a atravessar o estreito para recuperar o Trono de Ferro para a sua *khaleesi*; isso era uma grande prova de amor, uma vez que, na cultura *Dothraki*, a água salgada é considerada veneno. Tudo parecia correr bem; Dany estava esperando o *garanhão que montaria o mundo*, (MARTIN, 2010, p. 348) enquanto os dois faziam planos para o futuro, juntos.

— O garanhão é o khal dos khals prometido numa antiga profecia, menina. Ele vai unir os Dothrakis num único khalasar e cavalgar até o fim do mundo, ou pelo menos essa é a promessa. Todas as pessoas do mundo serão a sua manada. (MARTIN, 2010, p. 351).

Quando o Rei Robert descobriu que a última descendente Targaryen estava grávida do líder dos Dothraki, mandou assassiná-la, mesmo a contragosto de Ned Stark, que tentou impedir o amigo de cometer tal atrocidade contra a jovem garota. Dany, de qualquer forma, conseguiu escapar dessa ameaça, pois contava com os serviços do cavaleiro exilado Jorah Mormort, que lhe jurou lealdade mesmo antes do nascimento dos dragões. Como discutido em capítulo anterior, a morte de Khal Drogo foi um ponto de transformação no arco desta personagem. Muitos dos Dothrakis abandonaram o bando depois que Drogo caiu do cavalo e morreu. Dany, inconsolável, depois de ter perdido o marido e o filho que estava gestando, decidiu juntar-se à pira funerária do marido, apesar das súplicas de Sor Jorah.

— Minha... rainha – disse Sor Jorah, caindo sobre um joelho. (...) Sou apenas um cavaleiro, e nada tenho a oferecer-lhe exceto o exílio, mas escute-me, suplico-lhe. Esqueça Khal Drogo. Não estará só. Prometo-lhe que nenhum homem a levará para Vaes Dothrak a menos que deseje ir. Não tem de se juntar às *dosh khaleen*. (...) Por favor, *khaleesi*. Sei o que pretende fazer. Não o faça. *Não o faça*.

— Tenho de fazê-lo – disse-lhe Dany. Tocou-lhe no rosto, com carinho, com tristeza. – O senhor não compreende.

— Compreendo que o amava – disse Sor Jorah com uma voz carregada de desespero. – Há tempos que amei a senhora minha esposa, mas não morri com ela. É a minha rainha, minha espada é sua, mas não me peça que me afaste enquanto sobre para a pira de Drogo. Não a verei arder.

— É isso que teme? – Dany deu-lhe um leve beijo na testa larga. – Não sou assim tão infantil, querido sor.
 — Não planeja morrer com ele? Jura, minha rainha?
 — Juro – disse ela no Idioma Comum dos Sete Reinos que por direito eram seus. (MARTIN, 2010, p. 563 – *grifos do autor*).

Embora não parecesse, Dany não pretendia morrer, pois ela tinha convicção que as chamas da grande pira funerária não a queimariam. Tinha fé em si mesma, ainda que estivesse em um momento extremo de fragilidade. Para o fruidor que esteve atento aos detalhes que a cercaram ao longo de sua jornada até este ponto, havia a esperança de que, como uma Targaryen, ela sobreviveria às chamas e, talvez, algo maravilhoso pudesse ocorrer. A *maegi*, que fez a magia de sangue que deixou Drogo catatônico, tentou justificar o ritual que tirou a vida do bebê do casal, Rhaego, afirmando que não haveria mais um “garanhão que monta o mundo” liderando ataques a cidades, pilhando-as, queimando-as até reduzi-las ao pó, entretanto Dany a condenou a queimar nas chamas junto de Drogo e de seu garanhão. Ao dirigir-se para a pira funerária que queimava seu esposo, Dany não hesitou.

Sentira a verdade havia muito, pensou Dany quando deu um passo para mais perto do incêndio, mas o braseiro nunca estivera suficientemente quente. As chamas contorciam-se à sua frente como mulheres que dançavam em seu casamento, rodopiando, cantando e fazendo girar seus véus amarelos, laranja e carmins, terríveis de admirar e ao mesmo tempo adoráveis, tão adoráveis, vivas de calor. Dany abriu os braços, com a pele corada e brilhando. Isto também é um casamento, pensou. Mirri Maz Duur caíra em silêncio. A esposa de deus a julgara uma criança, mas as crianças crescem, e aprendem. (...) Sem medo, Dany deu um passo para a tempestade de fogo, chamando por seus filhos. (...) (MARTIN, 2010, p. 566).

O clímax dramático, nessa primeira parte da saga, é surpreendente, porque ainda que se tenha pistas sobre os acontecimentos, não se sabe o que vai, de fato, ocorrer. A descrição das cenas nos livros possui detalhamento o suficiente para que o fruidor consiga imaginar os acontecimentos de modo significativo.

Quando enfim o fogo morreu e o chão ficou suficientemente frio para poder ser atravessado, Sor Jorah Mormont encontrou-a entre as cinzas, rodeada por toras enegrecidas, fagulhas de brasas incandescentes e os ossos queimados de homem, mulher e garanhão. Estava nua, coberta de fuligem, com as roupas transformadas em cinzas, os belos cabelos torrados até desaparecer... mas estava incólume.

Quando Daenerys Targaryen se levantou, seu dragão negro silvou, com fumaça clara saindo da boca e das narinas. Os outros dois afastaram-se dos seios e somaram suas vozes ao chamamento, com asas translúcidas, abrindo-se e agitando o ar, e pela primeira vez em centenas de anos a noite ganhou vida com a música dos dragões. (MARTIN, 2010, p. 567).

O arco de Dany, no primeiro livro e também na primeira temporada da série, encerra-se com a cena do nascimento dos dragões e culmina com todas as pistas e rastros deixados pelo autor ao longo da narrativa até este ponto. A partir desse momento, nos livros subsequentes, os Dothraki, embora antes não admitissem a liderança feminina anteriormente, passaram a segui-la como primeira líder Dothraki. Seguindo o cometa que cortava o céu, através do Deserto Vermelho, Dany, junto de seus dragões, apesar das dificuldades que persistiam, ela continuou em sua busca para conseguir navios e um exército grande o suficiente para reconquistar o Trono de Ferro.

Na Baía dos Escravos, ao sul do Mar Dothraki, Daenerys buscou negociar um grande e poderoso exército de soldados escravos, chamados Imaculados. Na cidade de Astapor, em uma manobra de inteligência e perspicácia, ela concordou em trocar seu dragão Drogon pelo exército com o mercador de escravos, porém, ao entregar o jovem dragão, ainda com tamanho pequeno, acorrentado ao mercador, ela sabia que a pequena fera alada não iria obedecê-lo, uma vez que dragões não são escravos. Assim, Daenerys recuperou o dragão e usou o exército para conquistar a cidade. Ela decidiu então acabar com a escravidão na cidade, bem como o comércio de escravos. Depois disso, ela seguiu para outras cidades escravagistas como Yunkai e Meereen, conquistando-as e libertando-as do sistema de escravidão.

Ninguém a chamava de Daenerys, a Conquistadora, mas talvez deversem fazê-lo. Aegon, o Conquistador, tinha vencido Westeros com três dragões, mas ela tomara Meereen com ratazanas de esgoto e um pinto de madeira, em menos de um dia. (...)

Dany quis ser ela mesma a liderar o ataque, mas todos os seus capitães, sem exceção, disseram que isso seria loucura, e seus capitães nunca concordavam em coisa alguma. Em vez de liderar, tinha permanecido na retaguarda, montada em sua prata, envergando com uma longa camisa de cota de malha. Mas ouviu a cidade cair de uma distância de meia légua, quando os gritos de desafio dos defensores se transformaram em gritos de medo. Nesse momento, os dragões tinham rugido como se fossem um só, enchendo a noite de chamas. Os escravos estão se rebelando, compreendeu de imediato. As minhas ratazanas de esgoto roeram seus grilhões. (MARTIN, 2011b, p. 731).

Todavia, ela percebeu que para que as cidades pudessem manter a paz, ela teria de governá-las adequadamente. Muitos problemas surgiram devido à mudança do sistema econômico-social nas cidades, isto é, com o fim da escravidão era preciso uma nova forma de se estabelecer a economia, destarte Dany precisou passar algum tempo aprendendo a governar antes de seguir seu plano de conquistar Westeros. Tais eventos são apresentados de maneira semelhante no original e na adaptação.

Quando o arco dela se cruzou com o de Jon, mais tarde, na narrativa exibida na série televisiva, muita expectativa já havia sido criada em relação às duas personagens protagonistas durante muito tempo. A Crise surgiu com a descoberta da identidade verdadeira de Jon, que teve de fazer uma escolha entre dois bens, para ele, irreconciliáveis. Seguindo seus valores morais, ele optou, ainda com muito pesar, pelo menor dos dois males, o que o colocou sob a pressão máxima de sua vida. Dany, sem entender exatamente o que havia ocorrido, sofreu as consequências do afastamento daquele que a apoiava e por quem havia se apaixonado.

Esse dilema confronta o protagonista, que, quando face a face com as forças do antagonismo mais poderosas e focadas de sua vida, deve tomar uma decisão de fazer uma ou outra ação, em uma última tentativa para alcançar seu Objeto de Desejo. (MCKEE, 2006, p. 289).

Em uma Crise, a força de vontade do herói é severamente testada e a tomada de decisão é extremamente mais complicada e dolorosa que agir. A decisão de Jon se tornou um evento consumado na estória, causando o Clímax. Esse ponto de virada foi considerado negativo por vários fruidores, que aguardavam um desfecho menos conflituoso entre as duas protagonistas preferidas da narrativa.



Figura 35 Dany e Jon, o Dragão e o Lobo GoT 58

Disponível em: <https://br.pinterest.com/pin/456763587208831151/visual-search/> Acesso em out. 2019.

Jon e Dany, como protagonistas, foram levadas através de progressões que esgotam uma ação após a outra até que alcançassem o limite, pensassem que finalmente haviam entendido o mundo e soubessem o que fazer em seu último esforço. Ambos juntaram toda a força de vontade que lhes restavam e escolheram uma ação que acreditavam ser a melhor para alcançar seus desejos, porém, como de costume, seu mundo não colaborou. A realidade foi dividida e eles tiveram de improvisar. Protagonistas podem ou não conseguir o que querem, contudo não da forma como esperavam.

Quanto à narrativa nos livros, visto que o formato adaptado tomou rumos diferentes, muitos fruidores, que são fãs, aguardam o lançamento dos próximos tomos com grande expectativa, especialmente em relação aos arcos das duas personagens em questão.

No próximo capítulo, além de outros tópicos, a questão sobre a quebra de expectativa, que é tão comentada em relação aos personagens e eventos da saga, é apresentada e discutida.

6. OBRA E EXPECTATIVA

“Quanto à estratégia narrativa, Martin emprega referências e alusões históricas e literárias, assim como convenções abertas de gênero, para criar expectativa nos leitores. O leitor que levar essas definições muito à risca, no entanto, ficará surpreso, em especial se tiver acostumado à fantasia confortadora das obras de J. R. R. Tolkien e C. S. Lewis, nas quais o rei de direito é aquele que termina no trono porque o mundo é, afinal, racional e moral.”

(LOWER, 2015, p. 16).

6.1 VALAR MORGHULIS¹¹² “ALL MEN MUST DIE”

É recorrente que as pessoas, ao pensarem em uma estória de fantasia, imaginem que haverá um mundo maravilhoso, com criaturas fantásticas, magia e uma jornada heroica, cheia de atribulações, mas que, ao final, independentemente do quão difícil seja, o herói ou heroína vai colocar o mundo de volta aos eixos, para se ter um final feliz. Existe a tendência de se torcer para que a protagonista, de alguma forma, possa enfrentar quaisquer problemas que venham a surgir, sem maiores danos ou prejuízos. Vê-se esse tipo de narrativa com frequência e, talvez, por essa razão, os fruidores estejam tão acostumados com os tradicionais *happy endings*¹¹³, mesmo que, na realidade, a vida não funcione assim, pois o mundo não é tão ético quanto deveria ser. Contudo, em *O Mundo de Gelo e Fogo*, uma das características que mais chama atenção dos fruidores é que personagens heroicas, os quais se imagina que deviam estar

¹¹² A expressão *Valar Morghulis* em Alto Valiriano, língua fictícia dentro da obra literária *As Crônicas de Gelo e Fogo*, significa “Todos Homens Devem Morrer”. Trata-se de um ditado comum no continente de Essos e vem em resposta à expressão *Valar Dohaeris*, que significa “Todos devem servir”.

¹¹³ *Happy endings* ou, em português, “ finais felizes”, são enredos de ficção nos quais quase tudo termina bem para os protagonistas e seus companheiros, mas que terminam mal para os vilões. Tradicionalmente, um “final feliz” é resumido na frase padrão “e viveram felizes para sempre”, em contos de fada a maior parte das narrativas ficcionais, especialmente as de massa, têm um *happy ending*.

presentes ao longo da narrativa, simplesmente morrem das mais diversas formas, em situações de conflito, ao longo da complexa trama.

George R. R. Martin, que já trabalhou nos bastidores de Hollywood, durante parte de sua vida, critica a falta de verossimilhança de algumas tramas, uma vez que a morte é algo inerente a qualquer batalha. No entanto, o que mais se acompanha nas narrativas ficcionais são as histórias de personagens (heróis, na maior parte dos casos) que enfrentam situações de tensão e perigo, com risco de danos permanentes e frequentes riscos de morte, das quais saem ilesos ou com escoriações menores. Isso é algo que não condiz com a realidade e que, ainda assim, aceita-se de bom grado, já que se espera que, de alguma forma, a(s) protagonista(s) da narrativa fique(m) bem, ao final de uma situação, sem se importar com o quanto isso pareça improvável ou mesmo impossível. Sendo assim, é nesse ponto que George R. R. Martin faz questão de ser diferente, visto que, segundo o que ele declarou em entrevista:

Todos nós já lemos uma história como essa um milhão de vezes: um bando de heróis parte para uma aventura e o protagonista, seu melhor amigo e sua namorada passam por peripécias de arrepiar os cabelos. No fim, nenhum deles morre. Os únicos que morrem são personagens secundários. Isso é uma fraude completa. Não é assim que as coisas são. As pessoas, quando vão à guerra, perdem amigos e ficam feridos. Perdem a perna ou encontram a morte de maneira inesperada. (MARTIN, George R. R. Autor defende mortes em ‘Game of Thrones’: ‘Ninguém vive para sempre porque é herói’. *O Globo* apud *Galaxy’s Edge*. Maio 2016)¹¹⁴.

Na entrevista concedida à *Galaxy’s Edge* e reproduzida pelo *O Globo*, em maio de 2016¹¹⁵, ele afirma que “Ninguém vive para sempre porque é herói”. Em conversa com o escritor Joy Ward, George Martin enfatizou o mote de Essos, um dos territórios fictícios dos sete reinos de Westeros: *All men die*¹¹⁶, traduzido para o português como “Todos devem morrer”. Segundo ele, um escritor, mesmo que escreva fantasia, tem a obrigação de dizer a verdade.

No primeiro livro, *O Jogo dos Tronos*, e na primeira temporada de *Game of Thrones* leva-se a acreditar que o herói Eddard Stark, ou simplesmente Ned, apesar de ter sido acusado injustamente de traição à coroa e ser condenado à morte, de alguma forma, consiga sair ileso.

¹¹⁴ Idem 19.

¹¹⁵ Disponível em: <http://oglobo.globo.com/cultura/revista-da-tv/autor-defende-mortes-em-game-of-thrones-ninguem-vive-para-sempre-porque-heroi-19324951#ixzz4930ieG8n> Acesso em: mai. 2016.

¹¹⁶ A máxima *All men die* lembra *Every man dies, not every man really lives*, em português: “Todo homem morre, (mas) nem todo homem realmente vive”. Disse a personagem histórica William Wallace, no filme *Braveheart*, “Coração Valente”, de 1995, dirigido por Mel Gibson. O filme conta os feitos de um herói escocês do século 13, chamado William Wallace, que lidera seus conterrâneos contra o monarca inglês Edward I, após ter sofrido uma tragédia pessoal, causada pelos soldados ingleses.

Quando a primeira temporada de *Game of Thrones* foi anunciada pela HBO, a personagem protagonista, que apareceu nos anúncios sentado no *Trono de Ferro*, foi Ned Stark, de forma a imaginar que, por ele ser o herói protagonista, além de ser uma personagem que preza pela justiça e a ética, seria indispensável para a continuação da trama.

Stark is heroic. But “Game of Thrones” is more fascinated with corruption and decadence. That’s what helps give the show more range than you might expect from fantasy; it has a dark view, even in terms of the cool-toned production design. Westeros is a fractured continent, pulled apart by the baser instincts and desires of its inhabitants. The good guys don’t automatically prevail, as they might in other fantasy tales. (GILBERT, Mathew. Fantasy comes true with HBO’s ‘Game of Thrones’ 2011, april 15, Television review)¹¹⁷.

Esse jogo de confundir e quebrar as expectativas dos fruidores tem sido essencial para o grande sucesso da série, tanto nos livros quanto nas telas. Para Martin, em narrativas de fantasia, que se dão o direito de narrar episódios fantásticos, ainda é possível e se deve refletir sobre o que esses tipos de acontecimentos podem significar na realidade.

[...] I think there's a requirement, even in fantasy--it comes from a realm of the imagination and is based on fanciful worlds, but there's still a necessity to tell the truth, to try to reflect some true things about the world we live in. There's an inherent dishonesty to the sort of fantasy that too many people have done, where there's a giant war that rips the world apart, but no one that we know is ever really seriously inconvenienced by this. You see the devastated villages where unnamed peasants have lived, and they're all dead, but the heroes just breeze through, killing people at every hand, surviving those dire situations. There's a falsehood to that that troubles me. A writer can choose not to write about war. You don't have to write about war if that's not a subject that interests you, or you find it too brutal. But if you are going to write about war, I think you need to tell the truth about it, and the truth is that people die, and people die in ugly ways, and even some of the good guys die, even people who are loved. (MARTIN, George R.R. George R. R. Martin continues to sing a magical tale of ice and fire. [Entrevista concedida à Tasha Robinson] Science Fiction Weekly. vol. 6, n. 50, Dec. 2002).¹¹⁸

¹¹⁷ Tradução nossa: Stark é heroico. Mas *Game of Thrones* está mais fascinado com a corrupção e a decadência. É isso que ajuda a dar ao show mais alcance do que você poderia esperar da fantasia; tem uma visão escura, mesmo em termos de design de produção, com tonalidade fria. Westeros é um continente fraturado, puxado pelos instintos mais baixos e pelos desejos de seus habitantes. Os bons não prevalecem automaticamente, como podem em outros contos de fantasia. (A Fantasia se torna real com ‘Game of Thrones’ da HBO). Disponível em: http://archive.boston.com/ae/tv/articles/2011/04/15/hbos_game_of_thrones_is_fantastical/ Acesso em: set. 2017.

¹¹⁸ Tradução nossa: “[...] eu acho que há um requisito, mesmo na fantasia – que vem de um reino da imaginação e é baseada em mundos fantásticos, mas ainda há necessidade de dizer a verdade, tentar refletir algumas coisas verdadeiras sobre o mundo onde nós vivemos. Há uma desonestidade inerente ao tipo de fantasia que muitas

Devido ao fato de a Ideia Governante de *As Crônicas de Gelo e Fogo* estar ligada ao poder, subtemas como a guerra e a morte estão, inerentemente, intrincados à trama narrativa. Ainda que se trate de uma estória de fantasia, George R. R. Martin crê que é preciso dizer a verdade, de alguma forma, a respeito dos temas abordados, por isso, não pode poupar pessoas porque são boas ou porque são amadas. Tanto os bons quanto os maus morrem. Pessoas morrem aos milhares em guerras, não há exceção. Isto é, a brutalidade para com as personagens não é gratuita.



Figura 36 Ned Stark no Trono de Ferro (campanha da HBO para a primeira temporada)

Disponível em: <https://oracleoffilm.files.wordpress.com/2014/01/6120-game-of-thrones-1920x1200-movie-wallpaper.jpg?w=625&h=390&crop=1> Acesso em: jan. 2018.

Algumas mortes ocorridas em *As Crônicas de Gelo e Fogo*, embora não sejam de personagens protagonistas, também são importantes para o desenvolvimento da trama. A primeira morte em *A Guerra dos Tronos*, por exemplo, é a de Will, um patrulheiro da noite. Ele, ao desertar da Patrulha da noite (após ter tido um encontro terrível com os Outros e perdido

peças fizeram, onde há uma guerra gigante que rasga o mundo, mas ninguém que conhecemos realmente é realmente muito afetado com isso. Você vê as vilas devastadas onde os camponeses não identificados viveram e todos estão mortos, mas os heróis apenas atravessam, matando pessoas com todas as mãos, sobrevivendo a situações terríveis. Há uma mentira nisso que me incomoda. Um escritor pode escolher não escrever sobre a guerra. Você não precisa escrever sobre a guerra, se esse não é um assunto que lhe interessa ou você acha muito brutal. Mas, se você vai escrever sobre a guerra, acho que você precisa dizer a verdade sobre isso e a verdade é que as pessoas morrem, e as pessoas morrem de maneiras feias e mesmo alguns bons morrem, mesmo pessoas que são amadas.” Disponível em: <http://towerhand.narod.ru/interv-01-eng.htm> Acesso em: out. 2017.

dois companheiros), é julgado e morto pela espada de Ned Stark, que, a contragosto, obriga-se a cumprir as leis do reino.

A próxima morte importante para o desenvolvimento da narrativa foi a de Jon Arryn, o Senhor do Ninho da Águia e do Vale, protetor do Leste e chefe da Casa Arryn, que ocupava o cargo de Mão do rei, a segunda posição oficial mais poderosa nos Sete Reinos, depois do rei. Ele era responsável por governar, de fato, o reino durante aproximadamente 17 anos, ao passo que o rei Robert Baratheon comia, bebia e fornicava. Segundo o ditado popular em Westeros: “O rei caga, a mão limpa”. Jon Arryn morreu em Porto Real, de causas supostamente desconhecidas e, então, Ned foi nomeado a nova Mão do rei, cargo que ele gostaria de ter recusado para se manter longe das intrigas da corte real.

Já a morte do rei Robert Baratheon aconteceu quando Ned Stark, ao investigar a razão pela qual a Mão do rei anterior a ele havia morrido, descobriu que os filhos da rainha eram ilegítimos, frutos de incesto com o irmão gêmeo dela, Jaime Lannister, capitão da Guarda Real. Ned, por isso, confrontou a rainha Cersei e sugeriu que ela e os filhos fugissem para o exílio. Ameaçada, a rainha Cersei batizou o vinho que, ao enfraquecer Robert, ocasionou um confronto direto com um javali, durante uma caçada. Dessa maneira, por causa do letal ferimento, ele faleceu, sem escutar o que sua Mão tinha a revelar.

A semente é forte, gritara Jon Arryn em seu leito de morte, e de fato era. Todos aqueles bastardos, todos de cabelos negros como a noite. O Grande Mestre Malleon registrou a última união entre veado e leão havia cerca de noventa anos, quando Tya Lannister se casou com Gowen Baratheon, terceiro filho do detentor do título. Sua única descendência, um garoto sem nome descrito no volume de Malleon como *um garoto grande e vigoroso, nascido com a cabeça cheia de cabelos negros*, morreu na infância. Trinta anos antes, um Lannister tomara uma donzela Baratheon como esposa. Ela lhe dera três filhas e um filho, todos de cabelos negros. Não importava quanto Ned recuasse nas quebradiças páginas amareladas, encontrava sempre o ouro cedendo perante o carvão. (...). Como podiam ser tão cegos? A verdade sempre estivera ali na sua frente, escrita no rosto das crianças. Ned sentiu-se enojado. (MARTIN, 2010, pg. 345).

Ainda que fosse o próprio Ned quem devesse assumir o trono, por ser a Mão do rei e porque o príncipe ainda não estava na idade de governar, ele preferiu nomear o irmão do rei, Stannis Baratheon. Porém, tanto Cersei quanto Petyr Baelish¹¹⁹, também conhecido como “Mindinho”, realizaram manobras que culminaram na prisão de Ned. O caos instalou-se em

¹¹⁹ Um homem habilidoso e manipulador, que, por ser dono de bordéis em Porto Real, usa a propriedade para obter e manipular informações, com o intuito de ascender socialmente e politicamente. Ele teve grande influência sobre diversos eventos que resultaram na Guerra dos Cinco Reis, ocorrida após a morte do rei Robert.

Porto Real após a morte do rei Robert e os reinos caíram em guerra civil, iniciando uma disputa, que ficou conhecida como a Guerra dos Cinco Reis, pelo Trono de Ferro. A descoberta da verdade resultou na morte de Ned Stark, a mesma razão que tirara a vida da Mão do rei anterior.

— Sou Eddard Stark, Senhor de Winterfell e Mão do Rei (...) e venho até vós para confessar minha traição perante os deuses e os homens.

— *Não* — choramingou Arya. Por baixo dela, a multidão desatou a berrar e gritar. Insultos e obscenidades encheram o ar. Sansa escondera o rosto nas mãos. (...)

— Traí a fé do meu rei e a confiança de meu amigo Robert — gritou. — Jurei defender e proteger seus filhos, mas antes ainda que seu sangue arrefecesse conspirei para depor e matar seu filho, e tomar o trono para mim. Que o Alto Septão, Baelor, o Amado, e os Sete sejam testemunhas da verdade que digo: Joffrey Baratheon é o verdadeiro herdeiro do Trono de Ferro, e, pela graça de todos os deuses, Senhor dos Sete Reinos e Protetor do Território.

Uma pedra saltou da multidão. Arya gritou quando viu seu pai ser atingido. Os homens de manto dourado evitaram que caísse. Sangue escorreu-lhe pelo rosto, vindo de um profundo golpe na testa. Mais pedras se seguiram. (...). O Alto Septão ajoelhou-se perante Joffrey e sua mãe.

— Como pecamos, assim sofremos — entou (...). — Este homem confessou seus crimes à vista dos deuses e dos homens, aqui neste lugar sagrado (...). Os deuses são justos, mas o Abençoado Baelor ensinou-nos que também são misericordiosos. O que será feito com este traidor, Vossa Graça?

Mil vozes gritavam, mas Arya não as ouviu. O Príncipe Joffrey... não, o Rei Joffrey... saiu de trás dos escudos de sua Guarda Real.

— Minha mãe pede que eu permita a Lorde Eddard que vista o negro, e a Senhora Sansa suplicou misericórdia para o pai – olhou então à direita para Sansa e sorriu, e por um momento Arya pensou que os deuses tinham ouvido sua prece, até que Joffrey voltou a virar-se para a multidão e disse: — Mas elas têm o coração piedoso de mulher. Enquanto eu for rei, a traição nunca passará impune. Sor Ilyn, traga-me a cabeça dele. (MARTIN, 2010, p. 511).

A morte de Ned Stark, é, sem dúvida, uma das passagens mais marcantes do primeiro livro da saga e também, como era de se esperar, da primeira temporada da série na TV. O Senhor de Winterfell morre decapitado, por ordem de Joffrey Baratheon, em uma execução pública, na qual ele é humilhado e difamado. Apesar de ser um homem justo e honrado, Ned se viu obrigado a mentir para proteger sua família. Arya, a filha mais jovem dele, acompanhou a sentença do pai, no meio da multidão, enquanto que Sansa, que estava em cativeiro em Porto Real, nada pode fazer pelo pai.

Enquanto a sentença estava sendo executada, o corvo Yoren tirou a garota do meio da multidão, evitando que ela testemunhasse tal ato de brutalidade. Tratou-a propositadamente como um garoto, para levá-la de volta, em segurança, a Winterfell. Após a execução, a cabeça de Ned foi exposta em uma lança, nas muralhas da Fortaleza Vermelha, até que apodrecesse.



Figura 37 A execução da sentença de Ned na série da HBO

Disponível em: <http://revistagalileu.globo.com/blogs/estante-galileu/noticia/2016/04/9-vezes-em-que-humanidade-foi-tao-assustadora-quanto-game-thrones.html> Acesso em: jan. 2018.

Após a morte do pai (Ned Stark), Arya saiu de Porto Real, iniciando uma longa e difícil jornada de volta a Winterfell, sua casa. Nos livros, ela é a única personagem que tem ao menos um capítulo PDV em cada volume. Em seu capítulo inicial, no segundo livro, *A Fúria dos Reis*, ela consegue escapar de Porto Real com a ajuda de Yoren, o Corvo Errante, que a disfarça de menino durante a longa jornada.

Deixar Porto Real foi fácil, como ele tinha dito. Os guardas Lannister no porão mandavam parar todo mundo, mas Yoren chamou um deles pelo nome, e com um gesto mandaram avançar as carroças em que seguiam. Ninguém olhou sequer de relance para Arya. Estavam à procura de uma moça bem-nascida, filha da Mão do Rei, não de um rapaz magricela com o cabelo cortado. Arya não olhou para trás. Gostaria que a Torrente transbordasse e levasse a cidade inteira, o Baixio das Pulgas, a Fortaleza Vermelha, o Grande Septo, tudo, e todos também, especialmente o Príncipe Joffrey e a mãe dele. Mas sabia que isso não aconteceria, e, de qualquer modo, Sansa ainda estava na cidade, e seria levada também. Quando se lembrou disso, Arya decidiu que o melhor era desejar chegar em Winterfell. (MARTIN, 2011, p.25).

Arya é, ainda, uma das personagens mais queridas entre os fruidores, possivelmente, pela força que demonstra, apesar de ser uma menina em uma sociedade patriarcal e, principalmente, por sua convicção de vingança, diante da injustiça e de tantos acontecimentos terríveis. Ela planejava matar todos que fizeram mal a ela e às pessoas que ama ou considera;

para isso, memorizou uma lista. Antes de dormir, ela sempre recitava, a princípio, os nomes listados: Cersei, Ilyn Paine, Melisandre, Beric Dondarrion, Thoros de Myr, Poliver, Joffrey Baratheon, Rorge, “a montanha”, e “o cão de caça”.¹²⁰

Ainda no início da viagem, depois de ter salvado a vida do misterioso Jaqen H’ghar, que se apresentou inicialmente como um criminoso, Arya é retribuída por ele com três mortes a escolha dela. E, posteriormente, ainda que não confiasse nele, Arya precisou cobrar as mortes, durante a fuga do castelo de Harrenhall.

— Um deus tem o que lhe é devido. E agora um homem deve morrer — um estranho sorriso tocou os lábios de Jaqen H’ghar.

— *Morrer?* — Ela perguntou, confusa. O que ele quis dizer? — Mas eu desdisse o nome. Agora não precisa morrer.

— Preciso. Meu tempo chegou ao fim — Jaqen passou a mão sobre o rosto, da testa ao queixo, e por onde a mão passou ele mudou. (...)

A boca de Arya escancarou-se:

— Quem é você? — Sussurrou, estupefata demais para sentir medo. — Como fez isso? É difícil?

Ele sorriu, revelando um cintilante dente de ouro:

— Não é mais difícil do que adotar um novo nome, se souber como.

— Mostre-me — ela exclamou. — Também quero fazer isso.

— Se quiser aprender, tem de vir comigo.

Arya ficou hesitante.

— Para onde?

— Para longe, para lá do mar estreito.

— Não posso. Tenho que ir para casa. Para Winterfell.

— Então temos de nos separar, pois também tenho deveres a cumprir — ele levantou sua mão e pôs uma pequena moeda em sua palma. — Tome.

— O que é isto?

— Uma moeda de grande valor.

Arya mordeu-a. Era tão dura que só podia ser de ferro.

— Vale o suficiente para comprar um cavalo?

— Não se destina à compra de cavalos.

— Então, para que serve?

— Isso é o mesmo que perguntar para que serve a vida, para que serve a morte. Se chegar o dia em que quiser voltar a me encontrar, dê essa moeda a qualquer homem de Bravos e diga-lhe as seguintes palavras... *valar morghulis*.

— *Valar morghulis* — Arya repetiu. Não era difícil. Os dedos fecharam-se com força em volta da moeda. Do outro lado do pátio, ouviu homens morrendo. — Por favor, não vás Jaqen.

¹²⁰ Os motivos para que Arya desejasse a morte de cada uma das pessoas na lista eram: a rainha Cersei Lannister, por ter acusado Ned Stark de traição, o que resultou em sua prisão e execução; o carrasco executor de seu pai, Ilyn Paine, que seguiu as ordens do príncipe Joffrey; a sacerdotisa vermelha, Melisandre, por ter comprado Gendry da Irmandade, que era amigo de Arya; Beric Dondarrion e Thoros de Myr, por terem vendido Gendry e terem liberado o “cão de caça”; Poliver, por roubar sua espada “Agulha” e por matar seu amigo Lommy; o príncipe Joffrey Baratheon, por ter ordenando a execução de seu pai com alegria; Rorge, por tentar estuprá-la e por torturar as pessoas em Harrenhal; “a montanha”, por ser torturador em Harrenhall; e Sandor Clegane, “o cão de caça”, por matar seu amigo Mycah, o filho do açougueiro, sob ordens de Joffrey.

— Jaqen está tão morto quanto Arry — ele falou em tom triste —, e eu tenho promessas a manter. *Valar morghulis*, Arya Stark. Diga de novo.

— *Valar morghulis* – ela disse mais uma vez, e o estranho que usava a roupa de Jaqen fez-lhe uma reverência e afastou-se pela escuridão, com manto tremulando. Ficou sozinha com os mortos. *Eles mereceram morrer*, disse a si mesma, lembrando-se de todos aqueles que Sor Amory Loch tinha matado no castro junto ao lago (MARTIN, 2011, p. 446-447- *grifos do autor*).

Em Essos¹²¹, a expressão ou mote *valar morghulis* é traduzida como “todos homens devem morrer”, em Alto Valiriano¹²², sendo tradicionalmente respondida com a expressão *valar dohaeris*, que significa “todos homens devem servir”. Na verdade, Jaqen H’ghar é mais uma das várias identidades de um dos *Homens Sem Rosto*, pertencente a uma guilda de assassinos religiosos, presentes na cidade livre de Bravos¹²³. Os membros dessa guilda cultuam um deus da morte, chamado *O Deus de Muitas Faces*, e possuem a habilidade de mudar completamente de aparência. Embora inicialmente Arya não se junte a Jaqen, quando ela decide que precisa ter habilidade para executar seu plano de vingança, mais tarde, vai até Bravos à procura dos ensinamentos da guilda dos *Homens Sem Rosto*. O árduo treinamento pelo qual ela passa, com o objetivo de se tornar uma garota sem nome, a transforma em uma assassina hábil, calculista e fria.

Uma outra morte violenta e marcante, ainda no primeiro livro e na primeira temporada televisiva, foi a do irmão de Daenerys, o príncipe Viserys Targaryen, que recebeu o pagamento de sua permuta - ele havia trocado a irmã por um exército de selvagens, a fim de reclamar o Trono de Ferro - com o selvagem Khal Drogo, que usou ouro derretido para coroá-lo rei e, assim, quitar sua dívida.

Khal Drogo desatou o cinto. Os medalhões eram de ouro puro, maciços e ornamentados, todos tão grande como a mão de um homem. Gritou uma ordem. Escravos cozinheiros tiraram um pesado caldeirão de ferro da fogueira, despejaram o guisado no chão e o devolveram às chamas. Drogo atirou o cinto lá dentro e ficou observando sem expressão os medalhões que se tornavam vermelhos e começavam a perder a forma. Dany conseguia ver as chamas dançando no ônix de seus olhos. Uma escrava lhe entregou um par de espessas luvas de pelo de cavalo, e ele as calçou, sem chegar a deitar um relance que fosse ao homem.

Viserys começou a gritar o agudo e inarticulado grito do covarde que enfrenta a morte. Esperneou e retorceu-se, ganiu como um cão e berrou como uma

¹²¹ O maior dos quatro continentes conhecidos de *As Crônicas de Gelo e Fogo*, fica localizado a leste de Westeros e norte de Sothoryos e Ulthos. Na saga literária, o continente é apenas chamado de continente leste, além do mar estreito, ou de leste.

¹²² Língua fictícia criada pelo autor nos livros e depois desenvolvida para a série televisiva.

¹²³ Uma cidade que se espalha por centenas de ilhotas, em um lago grande, na divisa noroeste de Essos, onde o Mar Estreito e o Mar Tremendo se unem. É a única entre as Cidades Livres que não foi colônia valiriana, mas um abrigo escondido da expansão de Valíria.

criança, mas os Dothrakis o mantiveram bem seguro entre eles. Sor Jorah abriu caminho até junto de Dany. Pousou-lhe a mão no ombro. (...).

Quando o ouro fundiu parcialmente e começou a correr, Drogo estendeu o braço para as chamas, agarrou o caldeirão.

— Coroa! — rugiu. — Toma. Uma coroa para o Rei Carroça! — e virou o caldeirão sobre a cabeça do homem que fora irmão de *khaleesi*.

O som que Viserys Targaryen fez quando aquele hediondo capacete de metal lhe cobriu a cabeça não se assemelhava a nada de humano. Seus pés martelaram uma batida frenética contra o chão de terra, abrandaram, pararam. Grossos glóbulos de ouro fundido pingaram sobre seu peito, pondo a seda escarlata em brasa... mas nenhuma gota de sangue foi derramada.

Ele não era dragão nenhum, pensou Dany, estranhamente calma. *O fogo não pode matar um dragão*. (MARTIN, 2010, p. 354).

No entanto, a morte – ou seria a caneta sangrenta de Martin? – também não poupou o líder dos Dothraki e talvez tenha sido a segunda morte mais impactante, depois da de Ned Stark, ambas narradas ainda no primeiro livro e temporada na TV. E novamente, para a surpresa dos fruidores, mais uma personagem cara entrou para a lista negra. O episódio, que desencadeou a morte de *Khal Drogo*, ocorreu quando Daenerys ou a *Khaleesi*, como era chamada pelo povo *Dothraki*, percebeu que o marido ficou muito enfermo e corria risco de morte, devido à uma inflamação em um ferimento no ombro. A ferida havia sido adquirida do corte de um *arakh*¹²⁴ envenenado, durante um combate corpo-a-corpo contra um desafiante à liderança Dothraki.

Dany, preocupada, convenceu o marido que deixasse uma *maegi*, espécie de feiticeira, que era prisioneira do bando, tratar da ferida. Quando o khalasar de Khal Drogo conquistou e escravizou sua cidade natal, nas terras semiáridas do continente Essos, Dany impediu que a *maegi* fosse estuprada pelos guerreiros de Drogo, pondo fim à violência. Embora Dany confiasse a vida de Drogo nas mãos da *maegi*, os companheiros de sangue de Drogo a repudiavam e até mesmo a temiam. Mirri Maz Duur era uma sábia mulher Lhazareena, uma esposa de deus no templo do Grande Pastor, uma divindade Lhazar. E, apesar da advertência da feiticeira Mirri Mas Duur e dos sacrifícios envolvidos, ela arriscou tentar trazê-lo de volta, com a ajuda de magia negra.

— Há um preço — preveniu a esposa de deus.

— Terá ouro, cavalos, o que quiser.

— Não é questão de ouro ou cavalos. Isto é magia de sangue, senhora. Só a morte pode pagar a vida.

— A morte? — Dany enrolou protetoramente os braços em torno de si própria e balançou para trás e para frente sobre os calcanhares. — A minha morte? — disse a si mesma que morreria por ele se tivesse de ser. Era sangue do dragão, não teria medo. O irmão Rhaegar morreu pela mulher que amava.

— Não — prometeu Mirri Mas Duur. — Sua morte, não, *khaleesi*.

¹²⁴ Um tipo de arma *Dothraki*, meio espada, meio foice, com uma lâmina afiada em forma de lua crescente.

Dany tremeu de alívio.

— Faça-o.

A *maegi* assentiu solenemente. (MARTIN, 2010, p. 500 – *grifo do autor*).

Dany não pôde ou talvez não quis entender o que, de fato, aquele aviso realmente significava. Assim, ela deu ordem para que o ritual fosse feito; apesar do sacrifício do cavalo garanhão – o que, para os *Dothrakis*, era um sacrilégio - e da perda do seu bebê, que nascera morto, algo que ela não pensou, acabou acontecendo: Drogo sobreviveu, mas não tinha vivacidade. Ele continuava em um estado de profunda catatonia e não mais voltaria a ser como antes.

Mirri Mas Duur soltou uma gargalhada cruel.

— Olhe para o seu *khal* e veja de que serve a vida quando todo o resto desapareceu.

Dany chamou os homens do seu *khas* e lhes pediu que prendessem Mirri Mas Duur e atassem seus pés e mãos, mas *maegi* sorriu-lhe quando a levaram, como se partilhasse algum segredo. Uma palavra, e Dany podia ter feito com que a decapitassem... mas o que teria então? Uma cabeça? Se a vida não tinha valor, que valor tinha a morte? (MARTIN, 2010, p. 535).

A reflexão de Daenerys a respeito do valor da vida e da morte desperta observações sobre como interpretamos a perda de alguém que, de alguma forma ou por alguma razão, nos é caro. George R. R. Martin criou diversas personagens, as quais, além de representarem valores humanos, também possuem uma narrativa própria muito rica, que reforça a sua atuação na estória. É provavelmente por essas razões que os fruidores se sentem emocionalmente tão ligados a elas, sofrendo quando as personagens passam por situações dramáticas ou quando morrem.

Os eventos que são narrados envolvendo a relação entre as personagens fazem com que o fruidor tenha carisma pelas mesmas, de forma que se criem expectativas em torno dessas personagens. Isto é, ao se estabelecer um vínculo emotivo dos fruidores para com as personagens, os eventos dramáticos, nas quais estão envolvidas, causam muito mais emoção no fruidor. Segundo os dados de uma experiência realizada por meio de um aplicativo americano, chamado *Cardiogram*, que mede os batimentos cardíacos dos usuários, por meio do dispositivo *Apple Watch*, constatou-se que as cenas dramáticas deixam os fãs mais emocionados que as cenas de violência¹²⁵.

¹²⁵ Trezentos usuários do aplicativo participaram do experimento, que mediu os seus batimentos cardíacos, nos quatro primeiros episódios da 7ª temporada de *Game of Thrones* na TV. Nas quatro noites de domingo, o *Cardiogram* acompanhou a frequência cardíaca dos participantes, quinze minutos antes da exibição dos episódios, e depois comparou os dados com os batimentos durante as exibições. Os registros variaram entre 91, 83, 83,5 e 76



Figura 38 Daenerys cuida do ferimento de Khal Drogo

Disponível em: <http://larkable.com/wp-content/uploads/2014/06/Neosporin.jpg> Acesso em: jan. 2018.

Na opinião de alguns fãs, ainda que George R. R. Martin possa não parecer como um homem a ser temido, não aparentando ser um típico assassino, ele provou que sua caneta é mais poderosa que uma espada, ao chacinar um reino de fantasia após o outro. É visto, mesmo que humoristicamente, como alguém sem coração, que cria personagens, as quais se aprende a admirar, para depois matá-las e com elas as expectativas de algum final feliz. Dessa forma, o conselho para aqueles que leem os livros é não se apegar às suas personagens favoritas.

No mundo real, coisas horríveis acontecem com pessoas boas, mas imbecis hipócritas em geral fazem tremendo sucesso. Então, como no mundo da fantasia, o bem sempre triunfa e o mal é derrotado? Parece estranho por se tratar de uma história de dragões, demônios de gelo e princesas com cabelos prateados, mas George traz certo realismo para a fantasia épica. Ele introduz tons de cinza em um universo geralmente preto e branco. (COGMAN, 2013, p.7)

Ao que parece, a dificuldade em se lidar com a morte também se reflete no choque que os fruidores têm ao ver suas personagens queridas morrerem, por vezes, de formas tão grotescas e violentas. Para o escritor George R. R. Martin, uma narrativa, para obter respeito, deve ter mortes que causem impactos; ele considera “fraudes completas” as narrativas nas quais somente as personagens secundárias morrem.

batidas por segundo, durante as cenas mais dramáticas. Disponível em: <http://revistagalileu.globo.com/Game-of-Thrones/noticia/2017/08/o-que-acontece-com-seu-coracao-enquanto-assiste-got-pesquisa-mostra.html> Acesso em: jan. 2018.



Figura 39 All Men Must Die por Legendary Phoenix

Disponível em: <http://www.neatorama.com/2014/06/18/All-Men-Must-Die-George-And-The-Bloody-Pen/> Acesso em: jan. 2018.

Once you've accepted that you have to include death then you should be honest about death and indicate it can strike down anybody at any time. You don't get to live forever just because you are a cute kid or the hero's best friend or the hero. Sometimes the hero dies, at least in my books. I love all my characters so it's always hard to kill them but I know it has to be done. I tend to think I don't kill them. The other characters kill 'em. I shift off all blame from myself. (FLOOD, Alison. George RR Martin: Game of Thrones characters die because 'it has to be done' *The Guardian*, 17 maio, 2016).¹²⁶

Martin acredita que, se um escritor quer ser honesto, é preciso aceitar o fato de que as pessoas simplesmente morrem, especialmente quando se trata de situações envolvendo conflitos e batalhas. E, por mais que gostemos das personagens, como elas, de certa forma, representam a questão humana – sentimentos, paixões, problemas, ideais, entre outros aspectos – também devem, em algum momento, morrer.

¹²⁶ Tradução livre. Uma vez que você aceita que você tem de incluir a morte, então você deveria ser honesto sobre a morte e indicar que ela pode derrubar qualquer um a qualquer momento. Você não vive para sempre só porque é uma criança fofa ou o melhor amigo do herói. Às vezes, o herói morre, pelo menos em meus livros. Eu amo as minhas personagens, então é sempre difícil matá-las, mas eu sei que isso tem que ser feito. Eu tendo a pensar que eu não as mato. As outras personagens as matam. Eu retiro toda a culpa de mim mesmo. Disponível em: <https://www.theguardian.com/books/2016/may/17/george-rr-martin-game-of-thrones-characters-die-it-has-to-be-done-song-of-ice-and-fire> Acesso em: jun. 2019.

6.2 AS RELIGIÕES E O SOBRENATURAL EM *AS CRÔNICAS DE GELO E FOGO*

Nos três continentes do Mundo Conhecido, Westeros, Essos e Sothoryos, existem várias religiões adoradas por diferentes povos e culturas. Esses sistemas de crenças culturais e visões de mundo permeiam os valores de todas as personagens, direta ou indiretamente, e estabelecem, portanto, os símbolos que relacionam os povos com a espiritualidade e seus respectivos valores morais, o que contribui para o andamento dos acontecimentos da trama narrativa. Em Westeros, há três principais religiões: A dos Deuses Antigos da Floresta, a Fé dos Sete e a do Deus Afogado.

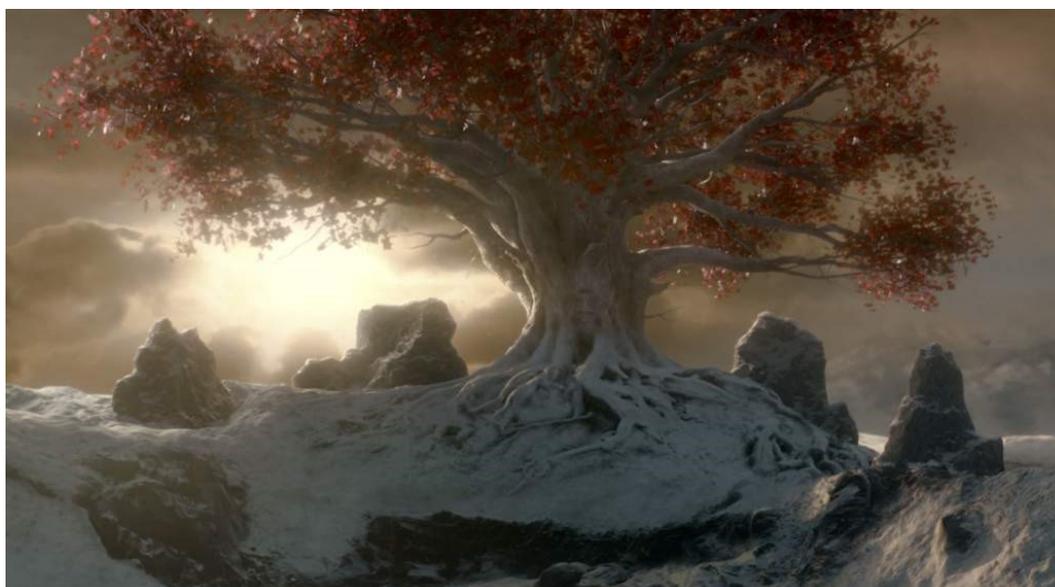


Figura 40 Represeiro em *Game of Thrones*

Disponível em: https://pm1.narvii.com/7149/06df3d159bb20a9d322c97059f9512cd23e1d7f3r1-1366-761v2_hq.jpg
Acesso em: nov. 2019.

Os Deuses Antigos da Floresta é uma religião originária do continente. Os Deuses Antigos são incontáveis espíritos sem nome da natureza, presentes em cada riacho, rocha e árvore. Os locais de adoração dessa religião são os bosques com os Represeiros, árvores muito comuns em Westeros nos tempos antigos. Árvores Coração são representantes dos Represeiros, elas são árvores caducifólias, possuem folhas vermelhas com cinco pontas e a casca do caule branca. Na Era da Aurora, antes da chegada dos Primeiros Homens, os Deuses Antigos eram adorados pelos Filhos da Floresta que esculpam faces nos Represeiros, considerados seus representantes divinos. Para os Filhos da Floresta, as árvores facetadas significavam a proteção e a vigilância dos Deuses Antigos que testemunhavam todos os acontecimentos. É importante destacar que os Videntes Verdes tinham a habilidade de enxergar através dos olhos dos rostos

esculpidos nas Árvores Coração, que permitiam a visão de todos os acontecimentos presenciados pelo Represeiro.

Mais tarde, essa fé foi também seguida pelos Primeiros Homens que tinham chegado em Westeros depois de uma guerra com os Filhos da Floresta, o que resultou na união dos povos por aproximadamente 4 mil anos. Nesse ínterim, os Primeiros Homens construíram os primeiros Bosques Sagrados como locais de adoração aos deuses e eram usados como locais para os votos de casamento, uma vez que se acreditava que era impossível mentir na frente de um Represeiro. O período de paz terminou com a invasão dos Ândalos que trouxeram de Essos a Fé dos Sete. Os mesmos cortaram a maioria dos Represeiros abaixo do Gargalo e os Filhos da Floresta acabaram por desaparecer. Ainda que rechaçada pela Fé dos Sete, a crença religiosa nos Deuses Antigos continua enraizada no Norte e Para-lá-da-muralha, onde os Represeiros ainda persistem e os povos selvagens ainda esculpem faces em seus troncos brancos.

A Fé dos Sete foi introduzida em Westeros há seis mil anos e desde então tem sido a religião dominante e o culto oficial do reino, exceto no Norte, que não foram vencidos pelos invasores, e nas Ilhas de Ferro, que não aceitaram os novos deuses e permaneceram com o seu Deus Afogado. Os fiéis dos Sete criaram os septos, templos de adoração, por todo o sul do território conquistado.

Contrariamente ao que o nome sugere, trata-se de uma religião monoteísta. Ela se baseia em apenas um Deus com sete faces, e por isso, seu símbolo é o de uma Estrela com Sete Pontas que representam: *O Pai*, como a justiça divina que faz o julgamento da alma dos mortos; *A Mãe*, como a misericórdia, a paz, a maternidade e o parto, (também é a face da fertilidade e abençoa as colheitas e algumas vezes é tida como “a força das mulheres”); *A Velha*, simbolizando a sabedoria e a previsão, (algumas vezes ela é representada vendada e outras carregando uma lanterna); *A Donzela* é vista como um símbolo do amor, da beleza, da inocência e da pureza, (bem como a protetora da castidade e de todos os inocentes); *O Guerreiro* simboliza a força e a bravura em situação de batalha; *O Ferreiro*, liga-se à criação e ao trabalho, pois concede aos trabalhadores resiliência para o labor; e, por fim, *O Estranho*, que representa a morte e o desconhecido e quase não recebe orações. Cada uma dessas faces representa um aspecto distinto da vida e são adorados por e para diferentes propósitos.



Figura 41 Estátuas dos Sete, no Septo de Baelor em *Game of Thrones*

Disponível em: <https://www.quora.com/Who-are-the-seven-gods-in-GOT> Acesso em: nov. 2019.

A Fé dos Sete se assemelha à organização da fé católica medieval, possuindo grandes septos (igrejas) e os guias espirituais, chamados de septões e septãs, tendo como seu grande líder, o Alto Septão. O Grande Septo de Baelor, em Porto Real, consiste no centro da fé, onde fica o líder da religião.

Dentro da religião há alguns grupos com características distintas. O primeiro é o das *Irmãs Silenciosas*, uma ordem de mulheres devotadas ao Estranho que fizeram voto de castidade e silêncio, encarregadas de preparar os cadáveres para os funerais. O segundo era o da Fé Militante, um grupo militar que existia, mas foi suprimido pelo reino devido ao seu fanatismo caótico. Eles se dividiam em Filhos do Guerreiro (cavaleiros) e Pobres Irmãos (caridade e pregação). E por último, os *Pardais*, que têm a convicção de remover a corrupção do governo e ajudar o povo. O líder deles é chamado de Alto Pardal. Eles se vestem de forma humilde e não usam sapatos, pois optam em doar seus pertences para os necessitados. Todavia, usam a violência para alcançar seus objetivos e punem severamente aqueles que consideram pecadores.

The Sparrows are my version of the medieval Catholic Church, with its own fantasy twist. (...) If you look at the history of the church in the Middle Ages, you had periods where you had very worldly and corrupt popes and bishops. People who were not spiritual, but were politicians. They were playing their own version of the game of thrones, and they were in bed with the kings and the lords. But you also had periods of religious revival or reform—the greatest of them being the Protestant Reformation, which led to the splitting of the church—where there were two or three rival popes each denouncing the other

as legitimate. That's what you're seeing here in Westeros.¹²⁷ (MARTIN, George R. R. 'Game of Thrones': George R.R. Martin reveals which religion inspired the Faith Militant – entrevista concedida a James Hibberd – *Entertainment Weekly*, 24 maio 2015).

Sob a doutrina da Estrela de Sete Pontas, a “Fé Militante” retorna a Westeros sob a roupagem dos Pardais que, depois de terem feito um acordo com a rainha Cersei, acabam conquistando um poder muito maior que ela poderia prever ou controlar. E essa reviravolta do poder religioso sob o político tem graves consequências para todos.

O *Deus Afogado* é a divindade dos habitantes das Ilhas de Ferro. Os seus fiéis valorizam a habilidade marítima, a habilidade em combate e em pirataria. Os nascidos nas Ilhas de Ferro creem que são oriundos dos Salões do Deus Afogado, o criador dos mares, que os fez à sua imagem e semelhança e lhes deu domínio sobre as águas. O inimigo desse deus é um ser maligno que odeia os homens, o Deus da Tempestade, que envia ventos e chuvas fortes cheios de trovões e relâmpagos. O Deus Afogado não tem santuários, livros sagrados ou ídolos e muitos de seus sacerdotes são andarilhos, andam descalços, maltrapilhos e despenteados, além de serem iletrados. O batismo faz parte da religião e consiste em um afogamento, pois “O que está morto não pode mais morrer”. Há aqueles que acreditam que o Deus Afogado é apenas uma invenção para tentar justificar a maneira grosseira como vivem os Homens de Ferro. Como está restrita às Ilhas de Ferro que são pouco povoadas, é a religião com menos seguidores.

Diferentemente de Westeros, no continente oriental de Essos, além do Mar Estreito, existem várias religiões que se distribuem geograficamente. Tanto nas Cidades Livres quanto na Baía dos Escravos há fiéis de diferentes religiões locais. A Cidade Livre de Bravos, por ser cosmopolita, tem uma diversidade religiosa considerável. A única religião de destaque entre as outras é a do Senhor da Luz, que é amplamente conhecida desde as Cidades Livres Ocidentais passando por Asshai e Mais a Leste, cuja região compreende o leste das Montanhas de Ossos e o Grande Mar de Areia. Nas Cidades Livres ao sul, como Myr, Volantis e Lys, a religião predominante é a do Senhor da Luz, em detrimento de outras minorias religiosas.

O Senhor da Luz, também conhecido como R'hllor, o Deus Vermelho, Coração de Fogo, o Deus da Chama e da Sombra é a divindade dos Sacerdotes de Fogo, que também são

¹²⁷ Tradução livre: Os Pardais são minha versão da Igreja Católica Medieval, com sua própria reviravolta na fantasia. (...). Se você analisar a história da igreja na Idade Média, você nota períodos em que bispos e papas eram corruptos. Pessoas que não eram espirituais, mas altamente políticas. Eles jogavam a sua própria versão de Game of Thrones, e dividiam camas com reis e lordes. Mas você também tinha períodos de recuperação religiosa e reforma – a maior delas sendo a Reforma Protestante que dividiu a igreja – já tivemos dois ou três papas rivais, um questionando a legitimidade do outro. É isso o que você está vendo em Westeros. Disponível em: <https://ew.com/article/2015/05/24/game-thrones-george-rr-martin-religion/> Acesso em: nov. 2019.

chamados de sacerdotes vermelhos. A religião é dominante na Baía de Essos e tem como símbolo um coração em chamas. Seus sacerdotes pregam uma visão dicotômica das divindades, sendo R'hllor o deus da luz, calor e vida, e sua antítese, o Deus cujo nome não deve ser falado, conhecido como o Grande Outro, o deus do gelo e da morte. Seus seguidores acreditam que ambos deuses estão em uma batalha eterna que somente terá fim com a vinda de um herói salvador conhecido como Azor Ahai, que usará sua espada flamejante Luminífera para levantar os “dragões de pedra” e salvar o mundo da escuridão.



Figura 42 Beric Dondarrion, Melisandre e Thoros of Myr

Disponível em: <https://i.pinimg.com/originals/11/9c/f8/119cf8cc11cbde93c52ca4b9278664e.jpg> Acesso em: nov. 2019.

O templo do Senhor da Luz em Volantis é o maior do mundo conhecido, tendo três vezes o tamanho do Septo de Baelor, em Porto Real. A religião, apesar da predominância, não tem uma reputação positiva, uma vez que seus sacerdotes vermelhos praticam magia de sangue, feitiçaria e oferecem sacrifícios para o Senhor da Luz. Melisandre de Asshai, também conhecida como a Mulher Vermelha, e Thoros de Myr, da Irmandade Sem Bandeiras, são ambos sacerdotes vermelhos, personagens importantes na trama da estória. Todas as noites, os sacerdotes vermelhos depois de acenderem fogueiras, fazem suas orações pedindo que R'hllor traga o amanhecer. Ocasionalmente eles também são capazes de receber visões e habilidades como controlar as sombras e ressuscitar os mortos. O mote *A noite é escura e cheia de terrores* é frequentemente usado por Melisandre ao longo da narrativa, em suas orações.

O Deus de Muitas Faces, também conhecido como o Deus da Morte, é a divindade cultuada pelos Homens sem Rosto, uma guilda que acredita que os deuses da morte de todas as religiões são faces do seu deus. É considerada uma religião menor em Bravos e seu culto se configura de forma sincrética, na medida que seus seguidores acreditam que a morte é adorada por devotos de todas as religiões sob diferentes nomeações, ainda que involuntariamente. Toda religião tem seu deus da morte (no politeísmo), ou tem um deus com domínio sobre a morte (monoteísmo), sendo assim, os Homens sem Rosto creem que essas manifestações se constituem como as diferentes faces do mesmo deus, o Deus de Muitas Faces. Não existe uma única simbologia que o represente, por isso, seu templo, conhecido como a Casa do Preto e do Branco, possui um santuário aberto à visitação com estátuas de deuses da morte de várias religiões, todas em pé de igualdade. Lá, seus seguidores, vestidos de preto e branco, realizam trabalhos para a comunidade, como cuidar dos falecidos.



Figura 43 Arya na Casa do Preto e do Branco em Bravos, Essos

Disponível em: <https://www.legiaodosherois.com.br/lista/10-coisas-que-voce-precisa-saber-sobre-os-homens-sem-rostos-game-of-thrones.html#list-item-6> Acesso em: nov. 2019.

A casa tem uma fonte e velas que são acesas pelos visitantes que podem beber da fonte usando um copo preto. A fonte é suprida com veneno pelos membros da ordem religiosa que consideram a morte indolor “o presente” do Deus de Muitas Faces. Os seguidores d’Ele de Muitas Faces creem que a morte é parte da ordem natural e a veem como um ato de misericórdia para o sofrimento. Por um preço, os homens sem rosto, que fazem parte da elite da guilda, concordam em matar qualquer pessoa, pois consideram o contrato como um voto ao seu deus.

Depois do seu treinamento, que envolve combate intenso, conhecimentos sobre anatomia, venenos, assassinio furtivo e até mesmo magia, Arya Stark se torna um dos membros

dos Homens Sem Rosto, tornando-se “Ninguém”. Nenhum nome é dado aos membros, e Arya apenas os reconhece por suas características. Dessa forma, ela chama as pessoas com quem tem contato por alguma característica que os lembre, como por exemplo, “Homem gentil”, “Garota Abandonada”, etc.

A especialidade da guilda de assassinos silenciosos é fazer com que as mortes pareçam acidentais. Contratar um Homem sem Rosto pode custar tanto quanto contratar dois exércitos de mercenários. E uma das regras que eles possuem é que não podem matar alguém que conheçam, para não se corromper. Os motes, em Alto Valiriano, *Valar Morghulis*, “Todos os homens devem morrer”, usado como resposta para *Valar Dohaeris*, “Todos homens devem servir”, são frequentemente usados pelos seguidores da religião.

O *Grande Garanhão* é a divindade dos bárbaros e nômades guerreiros Dothraki, das planícies centrais conhecidas como o Mar Dothraki. Os seguidores do deus cavalo têm suas próprias credices e espiritualidade. Essa crença demonstra a relevância dos cavalos para a cultura Dothraki. Mesmo que eles reconheçam a existência de outros deuses ou seres sobrenaturais que podem ou não ser adorados, os Dothrakis não são politeístas, pois creem que seu deus é o mais forte de todos. Eles têm fé de que as estrelas no céu compõem o khalasar do Grande Garanhão. Quando alguém morre e tem seu corpo queimado, suas cinzas se levantam para os céus e a sua alma cavalga com seus antepassados nas Terras da Noite, unindo-se ao khalasar da divindade. Não queimar um corpo de um guerreiro Dothraki, em uma pira funerária, é uma desonra, pois a ideia de insetos comendo as carnes em decomposição é considerada horrenda.

Pare eles a lua é a esposa do sol, o que a caracteriza como um elemento feminino e o sol como masculino. Os filhos são vistos como “bênçãos do Grande Garanhão”. Existe a profecia de que haverá um líder que unirá todas as tribos Dothraki em um só khalasar e conquistará todo o mundo, conhecido como o “garanhão que montará o mundo”. Mas apesar de serem um povo bélico e corajoso, são, ao mesmo tempo, supersticiosos e acreditam em presságios e sinais. Eles não entram em guerra, a menos que recebam algum sinal favorável ou um presságio bom, ainda que outros fatores externos sejam favoráveis. Eles preferem “fazer as coisas em seu próprio tempo”.

As *dosh khaleen*, velhas sábias que são viúvas de *khals* falecidos, são as figuras mais próximas dos sacerdotes. Elas todas habitam apenas uma cidade, Vaes Dothrak, no fundo do Mar Dothrak, local onde derramar sangue é um sacrilégio. Elas são consideradas detentoras de vastos poderes de profecia, interpretam os presságios e sinais, além de conduzir os cultos

religiosos. Os Dothraki rejeitam o uso da magia de sangue, por isso, uma *maegi* não só é malvista como também desprezada.



Figura 44 Entrada de Vaes Dothrak, Essos

Disponível em: https://wiki.geloefogo.com/index.php/Arquivo:Port%C3%A3o_dos_Cavalos.jpg Acesso em: nov. 2019.

Além das religiões citadas, em Essos, há também referências às outras como: Os Sacerdotes Barburdos de Norvos, a Cabra Negra de Qohor, Cantoras da Lua, a religião Ghiscari, o Grande Pastor (divindade local dos Lhazareenos), o Leão da Noite e a Donzela-Feita-de-Luz (da cidade de Yi Ti, extremo leste de Essos). E ainda cultos menores como: Bakkalon, a Criança Pálida, cultuado pelos soldados; a Senhora Chorosa de Lys, o Viajante Encapuzado, cultuado por homens pobres; a Donzela Pálida e o Rei Bacalhau, cultuados por marinheiros.

Embora o misticismo e o sobrenatural estejam presentes nas manifestações religiosas mencionadas, o fenômeno sobrenatural de maior destaque se refere a um longo e aterrorizante período de frio e escuridão que ameaça a vida de todos.

6.2.1 A Longa Noite

Em Westeros, a Longa Noite consiste em um período na história quando houve uma grande escuridão, durante um terrivelmente rigoroso e longo inverno que se alastrou por anos. Tal evento teria ocorrido cerca de oito mil anos antes da chegada de Aegon, o primeiro rei da dinastia Targaryen. O mesmo conquistara os Sete Reinos usando seus grandes dragões: Balerion, o Terror Negro, Vhaegar e Meraxes. Segundo o Mestre Yandel, em *O Mundo de Gelo e Fogo: a história não contada de Westeros e As Crônicas de Gelo e Fogo*, ainda que as

histórias contadas sobre a Longa Noite não passem de fantasia, algum tipo de desastre teria realmente acontecido, milhares de anos atrás.

QUANDO OS PRIMEIROS Homens estabeleceram seus reinos, na sequência do Pacto, pouca coisa os incomodou além de seus próprios feudos e guerras, ou pelo menos é o que as histórias nos dizem. Também são esses relatos que nos falam sobre a Longa Noite, quando veio um inverno que durou uma geração – na qual crianças nasceram, cresceram até se tornarem adultas e, em muitos casos, morreram sem jamais ver a primavera. De fato, alguns dos antigos contos populares dizem que eles nunca viram a luz do dia, tão intenso foi o inverno que se abateu sobre o mundo. Embora isso não possa passar de fantasia, de fato parece certo que algum cataclisma ocorreu há milhares de anos. (MARTIN, GARCÍA, ANTONSSON, 2014, p. 11).

Devido ao grande espaço de tempo entre a Longa Noite e os eventos de *As Crônicas de Gelo e Fogo*, a história acabou virando um tipo de lenda contada para crianças em seu leito. Ao longo de toda estória, há diversas referências ao episódio obscuro, e o mesmo só passou a ser levado a sério quando a ameaça sobrenatural se tornou iminente.

Semelhante à maneira como os eventos da Longa Noite quase não são tidos como reais, também algumas criaturas de importância como os dragões e lobos gigantes são lendas para muitos habitantes dos continentes conhecidos. Não obstante, essas criaturas fantásticas e lendárias se mostram presentes e atuantes e influenciam o rumo de alguns dos mais importantes eventos ocorridos.

6.3 DRAGÕES E LOBOS GIGANTES

As figuras dos animais representados na heráldica de importantes Casas em Westeros é muito importante para a trama da narrativa e também para delinear o perfil de várias personagens. Entre os principais, temos os mitológicos Dragões e os Lobos Gigantes. Embora outras Casas também tenham seus animais representados na heráldica do brasão de armas, como já apresentados em capítulo anterior, o que se destaca aqui são os animais que, além de representar o brasão de armas de cada família, também estão presentes fisicamente e possuem algum vínculo especial com as personagens com quem se relacionam.

Historicamente, os membros da família Targaryen foram domadores e Cavaleiros de Dragão e foi exatamente esse poderio que possibilitou a forja do Trono de Ferro e unificação dos Sete Reinos, já que os dragões representam a fúria e o poder de fogo. Durante a *Dança dos Dragões* – nome dado ao período de guerra civil que ocorreu na antiga história de Westeros - a maioria dos dragões havia morrido e os que ainda restaram eram do tamanho de gatos. Após o

fim da guerra civil, os últimos dragões Targaryen morreram, sendo considerados extintos. Quando a Guerra dos Cinco Reis iniciou em Westeros, Dany tinha três ovos de dragões que recebera como presente de casamento. Havia boatos de que os dragões teriam uma intensa vinculação com magia, o que aparentemente pareceu se confirmar quando os três bebês dragões de Dany magicamente nasceram, depois de mais de duzentos anos do desaparecimento de sua espécie.

Já os Stark do Norte têm o Lobo Gigante, que representa a lealdade feroz e a união dos seus iguais, ou seja, a união da matilha. A fera é uma espécie inusitadamente majestosa e inteligente. Eles são considerados quase míticos na maior parte do continente de Westeros, todavia, ao Norte, alguns habitantes sabem que eles são reais, ainda que sejam raramente encontrados. Um lobo gigante adulto é quase tão grande quanto um cavalo de porte pequeno, e é capaz de destroçar membros humanos com apenas uma mordida por possuírem dentes proporcionalmente maiores ao corpo.

Assim como os dragões são associados ao elemento fogo, os lobos gigantes são associados ao gelo, por serem animais que, unidos, sobrevivem ao clima extremamente frio do Norte de Westeros. É possível até mesmo associar essas figuras ao título da obra literária que traz os elementos *gelo* e *fogo* como principais. A conexão de Daenerys Targaryen com seus dragões é algo muito presente e permeia toda a narrativa, assim como a conexão das crianças Stark com seus lobos. A ver, seguem alguns exemplos disso:

Irri foi buscar o ovo com a casca de um profundo tom verde, que mostrava salpicos de bronze entre as escamas quando o virava nas pequenas mãos. Dany enrolou-se de lado, puxando o manto de sedareia sobre o corpo e aninhando o ovo no espaço entre a barriga inchada e os pequenos e tenros seios. Gostava de pegar neles. Eram tão belos, e por vezes, o simples fato de estar junto deles a fazia sentir-se mais forte, mais corajosa, como se de alguma forma retirasse força dos dragões de pedra encerrados lá dentro.

Estava ali deitada, agarrada ao ovo, quando sentiu o bebê mover-se na barriga... como se estivesse esticando uma mão, irmão para irmão, sangue para sangue.

— Você é o dragão – segredou Dany para o filho —, o dragão *verdadeiro*. Eu sei. Eu sei – sorriu, e adormeceu sonhando com a terra natal. (MARTIN, 2010, p. 280 – *grifo do autor*).

Como se pode observar, os ovos petrificados de dragão de Dany, os quais ela ganhara no dia do seu casamento, acompanharam-na durante um longo tempo e, de alguma forma, também a confortavam. Ela mantinha uma relação especial com eles. Mesmo durante a gestação de seu primeiro filho, ela fazia questão de mantê-los próximos. A impressão que se tem como fruidor é como se, de algum modo, ela estivesse conectada com eles. Essas cenas, descritas nos

capítulos PDV de Dany vão apresentando pistas e deixas para que o fruidor possa, aos poucos, ir construindo uma atmosfera mística, misteriosa e até mesmo mágica em torno da personagem.



Figura 45 Dany montando seu dragão Drogon

Disponível em: <https://www.nme.com/news/tv/game-of-thrones-fans-daenerys-dragons-arent-actually-dragons-2424849>
Acesso em: nov. 2019.

Certa vez, ela tentou chocá-los no braseiro, com a esperança de que os mesmos eclodissem, fizera isso longe dos olhos dos outros, especialmente Sor Jorah, que a servia.

— Sor Jorah, acenda o braseiro.

— *Khaleesi?* — o cavaleiro olhou-a de um modo estranho. — Está tão quente. Tem certeza?

Nunca tivera tanta certeza na vida.

— Sim, eu... estou com frio. Acenda o braseiro.

Ele fez uma reverência.

— Às suas ordens.

Quando os carvões se incendiaram, Dany mandou Sor Jorah embora. Tinha de estar só para fazer o que tinha de fazer. *Isto é uma loucura*, disse a si mesma enquanto tirava o veludo do ovo negro e escarlate. *Só vai partir-se e arder, e é tão belo, Sor Jorah me chamará de tonta se estragá-lo*, no entanto, no entanto...

Embalando o ovo com as mãos, levou o ovo para o fogo e o empurrou para o interior dos carvões ardentes. As escamas negras pareceram brilhar quando beberam o calor. Chamas lambeiram a pedra com pequenas línguas vermelhas. Dany depositou os outros dois ovos ao lado do negro, no fogo. Quando deu um passo para longe do braseiro, a respiração tremeu-lhe a garganta.

Observou até que os carvões se transformaram em cinzas. Fagulhas flutuavam para cima e seguiam pelo orifício de saída de fumaça. Ondas de calor estremeciam em torno dos ovos de dragão. E foi tudo.

Seu irmão Rhaegar foi o último dragão, dissera Sor Jorah. Dany fitou tristemente os ovos. Que esperava? Um milhar de milhares de anos antes tinham estado vivos, mas agora eram apenas rochas bonitas. Não podia fazer um dragão. Um dragão era ar e fogo. Carne viva, não pedra morta. (MARTIN, 2010, p. 419 – *grifos do autor*).

É interessante perceber que mesmo depois de uma tentativa fracassada de chocar os ovos petrificados de dragão, Dany não perdeu a fé em si mesma, embora, em alguns momentos, ela hesitasse. E foi essa fé que a levou a entrar na pira funerária em chamas junto de seus três ovos de dragão, sem se queimar, e chocou-os, dando origem aos três bebês dragões que a tiveram como “mãe”. Mais tarde, os dragões cresceram e tornaram-se enormes e majestosos, bem como ferozes e aterrorizantes.

Conquanto não tão grandes e fantásticos como os dragões, os Lobos Gigantes também desempenham uma função muito importante na narrativa. Como já referido anteriormente, os filhotes de lobo foram encontrados pelos Stark em meio à mata. Os lobinhos estavam juntos do cadáver de sua mãe, que tinha o chifre de um cervo cravado em seu pescoço, e segundo algumas lendas, é possível que os mesmos tenham nascido depois da morte da loba. Para Catelyn Stark, esse evento poderia significar um mau presságio para a família. Todavia, o patriarca da família já havia autorizado os filhos a ficarem com as crias de lobo gigante.

— Devem treiná-los também — disse-lhes o pai. — Devem ensiná-los. O mestre do canil não vai querer lidar com esses monstros, garanto a vocês. E que os deuses os protejam se negligenciarem, maltratarem ou treinarem mal esses animais. Esses não são cães que peçam festas ou se esquivem a um pontapé. Um lobo gigante é capaz de arrancar o braço de um homem com tanta facilidade como um cão mata uma ratazana. Tem certeza que querem isso? (MARTIN, 2010, p. 20).

Cada um dos lobos que ficou para cada uma das crianças Stark tinha características que iam ao encontro das personalidades de seus respectivos donos. O elo que se estabelece entre as crianças Stark e os lobos é algo que mistura fantasia e realidade, uma vez que, na vida real também se pode ter uma relação afetuosa com animais de estimação, especialmente os cães, que são parentes próximos dos lobos. A fantasia se destaca, nesse caso, pois as características físicas dos lobos-personagens diferem das dos lobos reais conhecidos hoje e, ainda, há a questão da habilidade *warg*, que permite uma pessoa entrar na mente dos animais e ver através de seus olhos.



Figura 46 Lobos da Casa Stark

Disponível em: <https://www.rivercitygranitestl.com/stark-direwolf-names>

Acesso em: jun. 2019.

Lady era a loba de Sansa, ambas com um comportamento mais delicado e confiante. Sansa se sentia mais segura com a loba ao seu lado, ainda que tê-la não fosse algo próprio para uma dama.

— Nunca vi um auroque — disse Sansa, dando uma fatia de bacon a Lady por baixo da mesa.

A loba selvagem a tirou da mão tão delicadamente como uma rainha.

Septã Mordane fungou, desaprovando.

— Uma Senhora nobre não alimenta cães à mesa — repreendeu a menina, partindo outro bocado de favo e deixando o mel pingar em sua fatia de pão.

— Ela não é um cão, é um lobo selvagem — Sansa corrigiu-a enquanto Lady lhe lambia os dedos com uma língua áspera. — Seja como for, meu pai me disse que podíamos mantê-los conosco se quiséssemos. (MARTIN, 2010, p. 104).

Lady foi sacrificada no lugar de Nymeria, por ordem do rei Robert Baratheon, que atendeu à demanda da rainha Cersei. Sansa sofreu muito com a perda de sua loba, esse acontecimento foi um dos primeiros que abriu os olhos para a injustiça e crueldade no mundo que vivia. A loba de Sansa foi a primeira da ninhada a morrer.

Vento Cinzento (*Grey Wind*) era o lobo de Robb, o mais velho dos irmãos. Tanto um como outro era fiel e forte. Na trajetória de Robb e seu exército durante a batalha de Cruzaboi, Vento Cinzento causou alarde entre os soldados, já que os cavalos se assustavam com sua

presença e sua mordida era capaz que arrancar a metade de um homem. Por ter sido um guerreiro tão feroz quanto seu lobo em campo de batalha, Robb foi chamado de “o jovem lobo”. “Robb compreendeu, no momento em que ouviu os canis entrarem em erupção. O filho voltara a Correrio, e Vento Cinzento vinha com ele. Só o cheiro do grande lobo gigante cinza podia deixar os cães em tamanho frenesi de ganidos e latidos”. (MARTIN, 2011b, p. 147).

Quando separado de seu dono, durante o Casamento Vermelho, tanto Vento Cinzento quanto Robb perderam as vidas pelas mãos dos homens Frey. A cabeça do lobo, decapitada, foi posta no lugar da cabeça de Robb, como uma forma de insulto. Na mesma ocasião, a esposa e a mãe de Robb também foram brutalmente assassinadas. O lobo de Robb foi o segundo da matilha a morrer.

Cão Felpudo (*Shaggydog*) era o lobo de Rickon, o caçula, e assim como seu dono, possuía um comportamento mais impetuoso e grosseiro. Por ter pelos escuros, o animal era facilmente distinguido dos demais. Depois do cerco de Winterfell, o lobo acompanhou Rickon durante sua fuga para a Última Lareira, à procura de refúgio. Cão Felpudo foi morto depois pelos Umber, que se aliaram ao sádico Ramsay Bolton. O lobo foi o terceiro da ninhada a morrer.

Verão (*Summer*) é o lobo de Bran. Verão, por seu instinto protetor, salvou a vida do garoto algumas vezes, inclusive dos *Outros/Caminhantes Brancos*. Eles sempre estavam juntos e possuíam uma conexão muito forte. Como já referido anteriormente, devido à habilidade *warg*, Bran podia entrar na mente de Verão, primeiramente por sonhos e depois passou a controlar a habilidade. Depois do Saque de Winterfell, o lobo acompanhou Bran e seus companheiros para- lá-da-muralha, até a Caverna do Corvo de Três Olhos, onde morreu defendendo Bran de criaturas reanimadas pelos *Outros/Caminhantes Brancos*. Verão foi o quarto lobo da matilha a morrer.

Nymeria é a loba de Arya, e como ela, tem uma personalidade mais independente e proativa. O nome é uma homenagem de Arya à rainha guerreira dos Roinar da região de Roine, em Essos. A mesma liderara a fuga de seu povo para Dorne, depois de sua região ter sido tomada por Valéria e seus dragões. Em Dorne, Nymeria se casou com o Lorde Mors Martell, criando uma aliança entre as duas Casas e, desde então, a Casa Nymeros Martell tem governado Dorne. Quando Arya percebeu que sua loba seria punida por tê-la defendido do vil príncipe Joffrey, Arya a soltou na mata para que a fera pudesse seguir livre e viva. Não se sabe o paradeiro de Nymeria atualmente, mas houve ocasiões em que Arya se conectou com ela mentalmente e também outra que ela a reencontrou na mata.

Fantasma (*Ghost*) é o lobo albino, pelos brancos e olhos vermelhos, de Jon Snow. Recebeu esse nome porque é um animal silencioso e sorrateiro. Fantasma tem acompanhado Jon durante quase todo tempo em que deixou Winterfell e esteve em Castelo Negro, como um patrulheiro da noite. O lobo age em várias situações diferentes de modo a beneficiar não só Jon, como Sam, o Lorde Comandante Mormont e, eventualmente, todos os membros da Patrulha da Noite. “Chegou ao patamar e ficou ali por um longo tempo, com medo. Fantasma encostou o focinho em sua mão e Jon ganhou coragem com aquele contato. Endireitou-se e entrou no quarto”. (MARTIN, 2010, p. 71). A ligação de Fantasma com Jon Snow é muito destacada devido à situação em que os dois se criaram. Tanto Jon quanto Fantasma eram diferentes dos irmãos, eram renegados e, portanto, excluídos do convívio. Um fazia companhia ao outro, como se para diminuir a solidão.

Fantasma farejou o retrato de rocha esculpida e experimentou lambê-lo. Jon sorriu.

— É você que merece a honra — disse ao lobo... e subitamente se lembrou de como o encontrou, naquele dia, na neve do fim do verão. Afastavam-se com as outras crias, mas Jon ouvira um ruído e se virara, e ali estava ele, de pelos brancos, quase invisível no meio da neve. *Estava sozinho, pensou, longe do resto da ninhada. Era diferente, e por isso fora afastado.* (MARTIN, p. 465, 2010 - grifos do autor).

Muitos fruidores relacionam a maneira com que os lobos morreram com os destinos de seus respectivos donos. E o texto, de fato, oferece muitas pistas que podem levar a essa interpretação. A loba de Sansa, por exemplo, que fora sacrificada, representaria toda dor e sofrimento que a personagem sofreu em seu arco. Do mesmo modo, a loba de Arya, por estar livre, conseguiu seguir um caminho que não lhe foi imposto. Já os lobos de Rickon, Bran e Robb, morreram defendendo seus donos, o que sugere a lealdade e honra que os Stark têm para com a família. Em especial, além disso, a morte de Verão, poderia representar a morte simbólica de Bran, que deixou sua identidade para trás para se tornar o Corvo de Três Olhos. E Fantasma, o lobo albino de Jon, ainda que tenha sido excluído, permaneceu fiel aos seus valores, que estão relacionados à proteção, justiça e amizade.

Todas essas criaturas, personagens, lugares, valores, culturas, acontecimentos, enfim, todos elementos desse mundo ficcional, embora possam ser considerados complexos, podem ser descritos detalhadamente nas páginas dos livros, e sua fruição vai depender muito da competência do fruidor para imaginá-los. Já a releitura desse universo para a película filmica envolve um processo de adaptação que começa com a escrita do roteiro, estendendo-se em um processo complicado e meticuloso que pode ou não agradar aos fruidores.

6.4 ALGUMAS CONSIDERAÇÕES A ADAPTAÇÃO AUDIOVISUAL

*“The show is the show, the books are the books;
two different tellings of the same story.”*

(MARTIN, The Show, the books. maio, 2015)¹²⁸

Como uma narrativa migrante, *As Crônicas de Gelo e Fogo* ao serem adaptadas para a série televisiva *Game of Thrones* ganhou um espaço de grande relevância tanto para o entretenimento de massa e, por consequência, ampliou o número de fruidores. Contudo, essa embora seja uma razão relevante, para que a obra fosse adaptada a esse formato midiático, o sucesso da narrativa martiniana se deveu primeiramente aos seus milhões de leitores, muitos deles fãs que fizeram com que o livro se tornasse um *best seller* no mercado e, em especial, aos produtores da série David Benioff e D. B. Weiss, que insistiram no projeto de produção de *Game of Thrones* pela HBO.

Segundo os produtores, ao lerem pela primeira vez os livros de George R. R. Martin, eles sabiam que o escritor havia levado a Fantasia para um lugar que nunca havia estado ainda, para um lugar mais realista. Os personagens não pareciam estar presos na eterna luta entre o bem e o mal, mas se assemelhavam às pessoas reais que moram em um mundo que não é o nosso, mas um mundo onde a magia ainda existe. Contudo, ainda que acreditassem que o material fosse ótimo, a preocupação inicial era de que os longos volumes dos livros fossem complicados demais para serem adaptados para um programa de TV que possui limites de orçamento e tempo. A arquitetura, por ser consideravelmente complexa, com muitos nomes, muitas famílias, intrigas e várias coisas que podem confundir a cabeça das pessoas ao lerem os livros, precisava de um processo de adaptação que teria de ser realizado criteriosamente.

Assim sendo, por meio da série que pode ter muito mais tempo de duração que um filme de duas horas, isso poderia ser possível, desde que realizada com destreza, cuidado e um orçamento que fosse capaz de garantir a qualidade das filmagens, além de uma equipe profissional criativa e dedicada ao trabalho. Tudo que é apresentado ao fruidor em termos de cenário, personagens e eventos têm um embasamento e George Martin criou um contexto dentro dessa fantasia que já vem antes dessa história.

¹²⁸ Tradução livre: O seriado é o seriado; os livros são os livros. Disponível em: <https://grm.livejournal.com/427713.html> Acesso em: out. 2019.

Escritores de prosa e de roteiros criam a mesma densidade de mundo, personagem e estória, mas graças aos brancos das páginas, somos constantemente levados a crer que escrever um roteiro é mais rápido e fácil que escrever um romance. Mas enquanto *escribomaniacos*¹²⁹ enchem as páginas tão rápido quanto eles possam digitar, o escritor de cinema corta mais e mais, implacável em seu desejo de expressar o máximo absoluto com o mínimo de palavras possíveis. (MCKEE, p. 19, 2006).

Um dado relevante a ser mencionado é que no início da produção televisiva da obra, mesmo com a limitação de orçamento que os produtores tinham - especialmente após terem gravado um episódio piloto que foi considerado um fracasso¹³⁰ - as cenas que foram regravadas tinham longos diálogos que custavam menos para produzir. Mesmo assim, os episódios da primeira temporada foram avaliados como muito bons uma vez que traziam longos diálogos, muito próximos aos dos livros, e isso foi algo que deu complexidade às personagens.

Mas, conforme a série foi fazendo sucesso e conquistando um orçamento maior, as cenas de ação ganharam mais espaço, deixando as cenas com diálogos em segundo plano, o que influenciou o resultado da adaptação de uma maneira que não era a esperada. Há fãs que concordam que a falta de orçamento fez com que os produtores tivessem de ser mais criativos, investindo mais no perfil das personagens, e quando eles tiveram mais recursos para produção, essa criatividade cedeu espaço às cenas de ação.

Os 73 episódios da série tiveram 19 diretores e 9 roteiristas diferentes, entre eles, David Nutter, que dirigiu 10 episódios, Miguel Sapochnik, conhecido por ter um gosto especial pela ação e os próprios criadores e produtores D. B Weiss e David Benioff que dirigiram a maioria dos episódios. O escritor George Martin trabalhou como roteirista de um episódio por temporada. Porém, a partir da quinta, ele precisou se afastar para se dedicar ao término da escrita da obra literária¹³¹. É interessante delinear que é exatamente a partir da quinta temporada, em 2015, que a série ultrapassa o conteúdo dos livros. E além disso, D.B. Weiss e David Benioff tinham pouca experiência como produtores de televisão, ao contrário do escritor George Martin que passara anos de sua vida trabalhando nos bastidores de produções televisivas. Tais fatores, de uma forma ou outra, sem dúvida, influíram no processo de adaptação da obra literária para a televisiva.

¹²⁹ Escribomaniaco: do inglês, *scribomaniac*. Significa um escritor compulsivo. (N. do T.)

¹³⁰ Disponível em: https://www.huffpostbrasil.com/entry/piloto-original-game-of-thrones_br_5cbe23bae4b0f7a84a73aa7b Acesso: mar. 2020.

¹³¹ Disponível em: <https://super.abril.com.br/cultura/game-of-thrones-quais-episodios-foram-escritos-por-george-r-r-martin/> Acesso em; mar. 2020.

As cobranças dos leitores, fãs e público em geral para com o escritor foram contundentes, pois esperava-se que para a adaptação para a TV o sexto volume intitulado “*Winds of Winter*” (Ventos de Inverno) já estivesse pronto. O mesmo tinha previsão para ter sido lançado em 2014 dando sequência aos dois livros paralelos da saga *O Festim dos Corvos*, original “*A Feast for Crows*” (2005) e *A Dança dos Dragões*, “*A Dance with Dragons*” (2011). No entanto, em janeiro de 2016, o autor declarou em seu blog (*Not A Blog*) que o prazo que havia se estendido até o final de 2015 não pôde ser cumprido e que ainda seriam necessários alguns meses para terminar a obra, se a escrita corresse bem.

Então, para o roteiro Martin revelou aos produtores o que aconteceria com as personagens a seguir. A saga literária e a série televisiva já tinham tido várias diferenças de adaptação até o quinto ano de exibição, porém as diferenças entre o sexto volume ainda não lançado até o final da produção e exibição da série pela HBO haveriam de ser ainda mais acentuados. Depois da sexta temporada em 2016, a sétima também seguiu esquema semelhante. Sobre a série ter avançado os livros e as temporadas seguintes, os produtores David Benioff e D. B. Weiss afirmaram:

Estamos nos aproximando da reta final. De acordo com os planos, queríamos entregar uma obra completa, com começo, meio e fim. Estamos escrevendo o ato final agora e a última coisa que gostaríamos é permanecer no palco após o término da peça. O seriado seguiu seu próprio caminho, mas ainda é o mundo criado pelo autor. A partir daqui podemos ver um lado positivo disso tudo: os leitores não vão sofrer com as revelações da série, e os espectadores não precisam se preocupar com os spoilers dos livros ainda não publicados. E estamos muito felizes de que a série apresentou o universo de George para tantas pessoas. (BENIOFF, WEISS, 2016).¹³²

Ainda que George R. R. Martin não tenha terminado de lançar a saga literária antes da finalização da série televisiva, as dificuldades para a adaptação de sua obra, que já era extensa, não diminuíram. O escritor acompanhou de perto a adaptação da primeira temporada para a TV, sendo assim, decisões para a adaptação do roteiro contaram com sua supervisão. Mas isso não significa que a obra não tenha sido modificada. A escrita de um roteiro, como já comentado anteriormente, pode exigir do roteirista tanto quanto a escrita do romance em si, e em muitos casos, muito mais destreza, uma vez que há cenários e acontecimentos que são muito difíceis ou mesmo impossíveis de serem concretizados, mesmo com o generoso orçamento e de toda

¹³² Disponível em: <http://www.papelpop.com/2016/04/produtores-afirmam-que-game-of-thrones-esta-na-reta-final/> Acesso em: jun. 2016.

tecnologia disponível. E embora muitos fã esperem que uma adaptação de livros para a TV seja o mais fiel possível, muitas vezes não só ela é indesejada, como não pertinente.

Uma adaptação é automaticamente diferente e original devido a mudança do meio de comunicação. A passagem de um meio unicamente verbal para um meio multifacetado como o filme (ou a série televisiva), que pode não somente jogar com palavras (escritas e faladas), mas ainda com música, efeitos sonoros e imagens fotográficas animadas, explica a pouca probabilidade de uma fidelidade literal, que eu sugeriria qualificar até mesmo como indesejável. (STAM, p. 20, 2008).

O escritor e também os produtores da série afirmaram, diversas vezes, que a série televisiva é a série televisa, do mesmo modo que os livros são os livros. Isto significa dizer que uma adaptação é espontaneamente diferente do original.

There have been differences between the novels and the television show since the first episode of season one. And for just as long, I have been talking about the butterfly effect. Small changes lead to larger changes lead to huge changes. (MARTIN, *The Show, the books*. Maio 2015)¹³³.

O efeito borboleta que Martin cita consiste em um dos resultados centrais da Teoria do Caos, descoberta em 1960 pelo matemático e meteorologista Edward Lorenz. Segundo o teórico, pequenas mudanças nas condições iniciais de grandes sistemas podem resultar em mudanças extremas¹³⁴. Em seu blog grrm.livejournal.com, chamado de “Not A Blog”, o escritor admitiu que era uma tarefa exigente adaptar os seus longos e extremamente complexos romances que vêm com várias camadas de tramas e subtramas. Por isso, mudanças são inevitáveis, e mesmo, bem-vindas. Ainda segundo ele, David, Dan, Bryan e a HBO tentam fazer as melhores séries de televisão que conseguem, enquanto ele tenta escrever os melhores romances que ele é capaz. Sendo assim, obviamente, há muitas diferenças entre as duas histórias narradas, porém, apesar de tudo, as duas seguem rumos semelhantes.

Andy yes, more and more, they differ. Two roads diverging in the dark of the woods, I suppose... but all of us are still intending that at the end we will arrive at the same place. In the meantime, we hope that the readers and viewers

¹³³ Tradução livre: Têm havido diferenças entre os romances e o programa televisivo desde o primeiro episódio da primeira temporada. E por todo esse tempo, eu tenho falado sobre o efeito borboleta. Pequenas mudanças levam a grandes alterações que levam a enormes diferenças. Disponível em: <https://grrm.livejournal.com/427713.html> Acesso em: out. 2019.

¹³⁴ Disponível em: <https://www.hipercultura.com/o-efeito-borboleta-em-nossas-vidas/> Acesso em: out. 2019.

both enjoy the journey. Or journeys, as the case may be. Sometimes butterflies grow into dragons. (MARTIN, *The Show, the books*. Maio 2015)¹³⁵.

Algumas das diferenças já se iniciam quanto ao tipo de narrador da estória nos diferentes formatos. Nos livros, a estória é narrada por meio das personagens PDVs, enquanto que na série há o narrador-câmera, que revela o que está acontecendo aos poucos baseado, mas sua visão é baseada em todos os pontos de vistas das personagens dos livros, criando uma visão mais global dos acontecimentos, se comparado aos livros. O que leva tempo, tanto para o fruidor da narrativa dos livros quanto para o da televisão, é perceber que quando Robert e Ned se encontram nos portões de Winterfell, já existia toda uma história por trás deles que não é fácil de ser entendida a princípio.

As primeiras temporadas de *Game of Thrones* foram grandes sucessos televisivos, e por essa razão, o orçamento para as temporadas seguintes aumentaram consideravelmente. Assim como os dragões de Dany, as assinaturas da HBO também cresceram. Os efeitos especiais para a aparição dos dragões custaram uma grande parte do orçamento. A primeira temporada teve uma média de custo de 6 milhões de dólares por episódio, depois passou para uma média de 10 milhões e, na última temporada, a receita já estava em cerca de 15 milhões de dólares por episódio.

Recursos narrativos que ocorrem muito frequentemente nos livros, mas que dificilmente foram adaptados para a série, são os pensamentos e sonhos das personagens. Na saga literária, como já referido anteriormente, a estória é narrada por meio das personagens com Ponto de Vista e, portanto, o fruidor tem acesso aos pensamentos, sonhos e sentimentos da personagem. Os sonhos, por exemplo, muitas vezes, são indicações de profecias, de poderes mágicos ou mesmo de temores que as personagens possuem. Os Stark, por exemplo, têm sonhos com lobos, e, na verdade, como é o caso de Bran e Jon, eles entram nos corpos dos lobos, revelando um tipo de poder místico sobre as feras. Jojen Reed¹³⁶ e, novamente, Bran Stark, têm sonhos verdes, nos quais eles possuem a capacidade de ver o presente, o passado e o futuro. Alguns Targaryen também sonham com Dragões. Dany, particularmente, além dos dragões também sonha com velas de vidro e até viagem astral. Os sacerdotes vermelhos, como é o caso de Melisandre, a

¹³⁵ Tradução livre: E sim, cada vez mais, eles diferem. Duas estradas divergindo no escuro da floresta, suponho ... mas todos nós ainda pretendemos que no final chegaremos ao mesmo lugar. Enquanto isso, esperamos que os leitores e espectadores gostem da jornada. Ou jornadas, conforme o caso. Às vezes borboletas se transformam em dragões. Disponível em: <https://grm.livejournal.com/427713.html> Acesso em: out. 2019.

¹³⁶ Jojen e sua irmã Meera, são vassalos muito leais aos Starks. Jojen apareceu pela primeira vez em um sonho de Bran sobre o Corvo de Três Olhos. Depois de se conhecerem na floresta, Jojen e Meera se tornaram companheiros de Bran em sua jornada para se tornar o Corvo de Três Olhos.

sacerdotisa do deus vermelho R'hllor, têm a habilidade de ver alguns vislumbres do passado e do futuro nas chamas.

Já na série adaptada, temos um narrador-câmera, o que dificulta a leitura interna dos pensamentos e sentimentos das personagens. Contudo, a visão que se tem dos acontecimentos é mais panorâmica e, pode, em determinados momentos, facilitar a compreensão dos eventos narrados. Isso porque quando o fruidor, durante a leitura, troca de personagem, precisa estar atento à cronologia dos acontecimentos, que ao serem narrados sob diferentes perspectivas, retomam fatos já narrados por outras personagens.

Outra polêmica envolvendo as diferenças de adaptação, das páginas dos livros para o roteiro televisivo, ocorre com algumas personagens de destaque na estória. Talvez a grande primeira delas seja com a Senhora Catelyn Stark, que desapareceu completamente da estória contada na tela após sua morte na terceira temporada. O que acontece é que em um dos momentos mais sombrios de seu arco, após o seu brutal assassinato em um dos eventos mais sangrentos do livro, o Casamento Vermelho, ela se tornou a Senhora Coração de Pedra.



Figura 47 Senhora Coração de Pedra

Disponível em:

https://www.reddit.com/r/gameofthrones/comments/54ht1f/everything_best_rendition_of_lady_stoneheart_live/

Acesso em: out. 2019

Existem rumores de que a aparição macabra da personagem seria um choque para o público e, por essa razão, seu arco tenha se completado na adaptação. Segundo o próprio autor, ele se arrepende de não ter a Senhora Coração de Pedra na série, pois ela desempenha um importante papel na estória. Nos livros, no entanto, a versão morta-viva da personagem, que é

uma das mais populares entre os leitores, continua. Na obra literária, após os traumáticos eventos do Casamento Vermelho, embalados pela sombria canção *As Chuvas de Castamere*, (*The Rains of Castamere*), o corpo de Catelyn, depois de ter sido jogado desrespeitosamente em um rio, foi retirado algum tempo depois pela loba fugitiva de Arya, Nymeria. Pouco depois, afugentada por um grupo de pessoas a loba gigante fugiu e o corpo de Catelyn foi encontrado pelo grupo da Irmandade Sem Bandeiras. Beric Dondarrion, que era o líder do grupo até então e, como sacerdote do fogo, detentor de grandes poderes sobrenaturais, ressuscitou o corpo dando origem não a Senhora Stark, mas uma versão grotesca e cruel da mesma, que busca vingança pelas várias mortes e traições que sua família sofrera.

A forma como a personagem é descrita realmente traz uma imagem obscura e assustadora. Além dos ferimentos que ela mesmo havia causado a si, há feridas não cicatrizadas, a sua pele está em estado de decomposição devido ao tempo que ficou na água, ela também tem um grande corte da lâmina que lhe tirou a vida em torno do pescoço, o que a impede de falar de forma compreensível.

In the book, characters can be resurrected. After Catelyn's resurrection, it was Lady Stoneheart who became a vengeful and merciless killer. In the sixth book, I still continue to write her. She is an important part of the entire book. [Keeping her character is the change I most wish I could make in the show. (MARTIN, George. Entrevista concedida à revista Esquire, via Winter is Coming)¹³⁷.

Uma outra diferença entre os livros e a série que chamou bastante a atenção dos fruidores é a cena em que Daenerys entrou na pira funerária de seu marido. A descrição feita no primeiro livro, *O Jogo dos Tronos*, difere da cena adaptada na primeira temporada de *GoT*.

Na descrição literária, Dany, depois de ter ficado em meio às chamas ardentes da pira funerária, teve os cabelos prateados torrados até desaparecer e os mesmos voltaram a crescer lentamente com o passar do tempo. Já na adaptação televisiva, os cabelos dela não se queimam e ela sai completamente ilesa do fogo, mantendo seus longos cabelos louros. É possível observar essas diferenças nas duas figuras a seguir, que representam o momento em que ela ressurge das cinzas com seus três dragões bebês recém-nascidos.

¹³⁷ Disponível em: <https://winteriscoming.net/2018/04/12/george-r-r-martin-wishes-game-of-thrones-had-kept-lady-stoneheart/> Acesso em: out. 2019. Tradução livre: Nos livros, personagens podem ser trazidos dos mortos. Após a ressurreição de Catelyn Stark, foi a Senhora Coração de Pedra que se tornou uma assassina vingativa e impiedosa. No sexto livro, eu continuo escrevendo sobre ela. Ela é parte importante do livro inteiro. Manter sua personagem é a mudança que eu gostaria de fazer no seriado.



Figura 48 Dany e seu dragão bebê recém-nascido

Disponível em: <https://baldmove.com/game-of-thrones/110-fire-and-blood/> Acesso em: nov. 2019.

Devido às várias descrições de cenas envolvendo os Targaryen e o fogo nas obras, alguns fãs chegaram a levantar teorias sobre a imunidade deles ao fogo. Porém, quando questionado, George R. R. Martin disse que o que aconteceu com Daenerys foi um “milagre” momentâneo, um acontecimento único e mágico. Segundo o autor, Daenerys é chamada de “A Não-Queimada” porque andou pelas chamas e viveu. Contudo, o irmão dela, quando foi coroado por Khal Drogo, com certeza não era imune àquele ouro derretido.

Não, não há Targaryens imunes ao fogo. A coisa com Dany e os dragões foi apenas um acontecimento mágico de uma só vez, muito especial e único. Os Targaryen podem tolerar um pouco mais o calor do que a maioria das pessoas comuns, eles gostam de banhos quentes e coisas do gênero, mas isso não significa que eles são totalmente imunes ao fogo. Por outro lado, os dragões são praticamente imunes ao fogo. (MARTIN, George. Interview with the Dragon. Entrevista concedida a Robert Shaw, 2003)¹³⁸.

Embora a afirmação do autor seja importante para os movimentos interpretativos dos fruidores, é importante destacar que a obra, como se apresenta, é que deve ser levada em conta. As diferenças de adaptação da obra, muitas vezes, causam confusão entre os fruidores menos atentos, que acabam misturando as cenas originais com as da adaptação. Nesse sentido, é importante frisar que tanto a cena em que Dany pega os ovos de dragão que estavam no braseiro sem queimar as mãos e a cena em que, na Casa dos Imortais, o fogo de seus três dragões bebês

¹³⁸ Disponível em: https://aminoapps.com/c/game-of-thrones-br/page/blog/seriam-os-targaryen-imunes-ao-fogo/kwoz_EJZUGuggRjZB8ZYn4kL5gokln8D5GW Acesso em: nov. 2019.

passam por ela sem queimá-la, não são originais nos livros, sendo apenas livres adaptações para a série.



Figura 49 Daenerys, a não queimada com seus três dragões bebês recém-nascidos

Disponível em: <https://www.geloefogo.com/livros/assim-falou-martin/novembro-de-1998> Acesso em: nov. de 2019.

Ainda sobre a mesma personagem, a série televisiva da HBO mostra uma cena que ocorre o “estupro” de Daenerys por Khal Drogo, após o casamento arranjado dos dois. As críticas que seguiram foram no sentido de que, depois, a situação entre o casal mudou drasticamente, ao ponto de eles estabelecerem um relacionamento romântico, conforme foram conhecendo um ao outro. Isto é, como poderia uma vítima de violência sexual se apaixonar por seu estuprador? No entanto, as diferenças entre o livro e a série é que geraram as críticas, devido à forma como os eventos foram adaptados. No livro, a cena das núpcias do casal mostra Daenerys, que mesmo amedrontada e com dificuldades em se comunicar, cede à sedução de seu marido.

Depois foi a vez dele. Começou a despi-la.
Seus dedos eram hábeis e estranhamente ternos. Removeu-lhe as sedas, uma por uma, com cuidado, enquanto Dany permanecia sentada, imóvel,

silenciosa, a olhá-lo nos olhos. Quando desnudou seus pequenos seios, não conseguiu evitá-lo. Desviou o olhar e cobriu-se com as mãos.

— Não — disse Drogo. Puxou-lhe as mãos para longe dos seios, com gentileza, mas firmemente, e depois ergueu-lhe de novo o rosto para fazer com que o olhasse. — Não — ele repetiu.

— Não — ela ecoou.

Então, ele a pôs de pé e a puxou, a fim de remover a última de suas sedas. Sentia o frio ar noturno na pele nua. Estremeceu, e um arrepio cobriu-lhe os braços e as pernas. Temia o que viria a seguir, mas durante algum tempo nada aconteceu. Drogo ficou sentado de pernas cruzadas, olhando-a, bebendo-lhe o corpo com os olhos.

Um pouco mais tarde, começou a tocá-la. A princípio, ligeiramente, depois com mais força. Ela sentia o feroz poder de suas mãos, mas ele nunca chegou a machucá-la. Segurou uma mão na dele e afagou os dedos um a um. Correu-lhe a mão suavemente pela perna. Afagou-lhe o rosto delineando a curva de suas orelhas, percorrendo-lhe a boca gentilmente com o dedo. Virou-a de costas, massageou-lhe os ombros, deslizou o nó do dedo ao longo da coluna. Pareceu que se passaram horas antes que as mãos dele se dirigissem por fim aos seus seios. Afagou a suave pele da base até deixá-la num torpor. Rodeou os mamilos com os polegares, beliscou-os entre o polegar e o indicador, depois começou a puxá-los, muito levemente a princípio, depois com maior insistência, até que enrijeceram e começaram a doer.

Então parou, e puxou-a para seu colo. Dany estava corada e sem fôlego, com o coração a palpitar no peito. Ele envolveu seu rosto nas mãos enormes e ela o olhou nos olhos.

— Não? — disse ele, e ela soube que era uma pergunta.

Tomou-lhe a mão e a dirigiu para a umidade entre as coxas.

— Sim — sussurrou ao introduzir o dedo dele dentro de si. (MARTIN, 2010, p. 81-82)

Na série, a cena mostrou que Daenerys, mesmo chorando e demonstrando desconforto por não querer a relação com o *Khal*, não teve sua vontade respeitada, de forma que ele deu continuidade ao ato, violentando-a. Sem dúvida, foi uma cena que impactou os telespectadores. Porém, no livro, os dois passaram um longo tempo juntos após o casamento e Drogo, ainda que não falasse a mesma língua que ela, aos poucos, a seduziu e pediu permissão para o ato sexual; somente depois que ela concordou, consumou-se o casamento. Essa descrição de cena faz uma grande diferença na forma como o relacionamento dos dois é construído posteriormente, isso porque, tanto no livro quanto na série, os dois acabam muito apaixonados um pelo outro.

Mais à frente na narrativa, já quando Dany, viúva, liderava o que restou dos Dothraki em uma peregrinação por Vaes Tolorro, a abandonada cidade dos ossos, no Deserto Vermelho, Pyat Pree, um sacerdote de Qarth, a convidou para visitar a Casa dos Imortais e ela foi, por espontânea vontade. O local era popularmente conhecido como Palácio de Poeira, a sede dos magos de *Qarth* - uma antiga cidade portuária muito rica e com arquitetura superdesenvolvida, ao sul de Essos.

(...) *“A Estrela Sangrenta trouxe-me a Qarth por um motivo. Aqui encontrarei aquilo de que preciso, se tiver a força para aceitar o que me é oferecido e a sabedoria para enfrentar as armadilhas e os ardis. Se os deuses quiserem que eu vença, vão me fornecer os meios, enviar um sinal, e se não... se não...”* (MARTIN, 2011, p. 279 - grifos do autor).

No livro, ela estava interessada na antiga sabedoria dos magos que poderia adquirir na Casa dos Imortais e foi até onde muitos entraram, mas poucos conseguiram sair. Já na adaptação para a televisão, Daenerys é atraída até Qarth porque seus bebês dragões lhe haviam sido roubados pelo sacerdote. “Naquela cidade de esplendores, Dany tinha pensado que a Casa dos Imortais fosse a mais magnífica de todas, mas saiu do palanquim para contemplar uma ruína cinza”. (MARTIN, 2011, p. 449). No local, depois de tomar um chá de sombra da tarde, que era dito que abriria a mente dela para a verdade, Dany se viu em uma espécie de labirinto com portas que davam acesso para vários tipos de visões: sombras, fantasmas, soldados, guerreiros em campo de batalha, milhares de escravos chamando-a de “mãe”, etc. Quase todas essas visões, com algum significado obscuro para ela, posteriormente podem ser associadas a acontecimentos importantes na estória. “E as visões vieram, cada vez mais rápidas, uma após a outra, até parecer que o próprio ar tinha ganhado vida”. (MARTIN, 2011, p. 455).



Figura 50 Visão de Dany na Casa dos Imortais

Disponível em: <https://wikiofthrones.com/16404/thoughts-daenerys-visions-in-house-of-undying/> Acesso em: nov. 2019

E as diferenças de adaptação continuam, visto que as visões que aparecem na série de TV são mais simples. Uma delas, foi a mórbida visão da sala do Trono de Ferro, destruída e

coberta de neve ou fuligem, o que poderia ser uma indicação de sua conquista. Na cena, antes que pudesse encostar no trono, por algum motivo, Dany teve sua atenção desviada para o portão da Muralha, e em seguida, ela teve uma outra visão na qual ela adentrava uma tenda Dothraki onde estava seu falecido marido, Khal Drogo, com seu bebê, Rhaego, no colo. Embora a visão a tenha tocado, ela sabia que tudo não passava de uma ilusão. De qualquer modo, tanto no livro quanto na série de TV, ela enfrentou os magos da Casa dos Imortais usando seus dragões. Ainda na série, a última visão, que mostrou a família de Dany reunida, foi muito comentada entre os fãs, que desejavam o retorno do líder Dothraki ao arco da personagem.

Outra curiosidade da adaptação da obra se dá em relação a uma personagem de destaque na série, que não existe na obra literária do mesmo modo: o Rei da Noite. Em *Game of Thrones* a personagem é apresentada como sendo o líder e o primeiro dos *Caminhantes Brancos*. Sua origem teria se dado durante a idade dos Primeiros Homens, há cerca de 12 mil anos, pelos Filhos da Floresta. Na obra literária, o título “Rei da Noite” foi dado ao lendário comandante da Patrulha da Noite, que teria se casado com uma Caminhante Branca, depois liderando a Patrulha para cometer selvagerias¹³⁹.

As cenas e passagens citadas são apenas algumas referências para ilustrar as diferenças existentes entre a saga literária e respectiva adaptação televisiva. Muitos acontecimentos e personagens foram cortadas na adaptação, fazendo com que a narrativa contada nos livros e a narrativa contada na série diferissem fortemente, especialmente a partir do momento em que a série ultrapassou o material literário, a partir de sua sexta temporada. Levando isso em conta, é preciso lembrar que cada forma de arte tem sua forma e, por essa razão, não se espera que tenham o mesmo desempenho e recepção, mas que se complementem como obra artística e de entretenimento. Considerando todas essas discussões e reflexões sobre a saga de *As Crônicas de Gelo e Fogo* e sua respectiva adaptação, *Game of Thrones*, o que mais pode se esperar desse universo ficcional daqui em diante?

6.5 NAS PÁGINAS, NAS TELAS E ALÉM

Embora a série televisiva tenha sido encerrada na oitava temporada em 2019, com 73 episódios exibidos aos Domingos à noite pela HBO, o sexto e o sétimo livros, *Os Ventos do Inverno* e *Um Sonho de Primavera*, ainda são aguardados. Como discutido anteriormente, o rumo que a narrativa tomou nas telas difere muito do conteúdo dos livros, até mesmo porque

¹³⁹ Disponível em: <https://observationdeck.kinja.com/ser-george-rr-martin-makes-a-ruling-on-the-nights-king-1710151932> Acesso em: out. 2019.

há conteúdo inédito a ser publicado que deriva das personagens e eventos que não foram adaptados. Críticas em relação à qualidade da adaptação da obra para a televisão foram frequentes nesse sentido, pois nas duas últimas temporadas grande parte dos fruidores sentiram que o enredo foi precipitado, o que teria prejudicado o arco de várias personagens, especialmente o de Daenerys Targaryen.

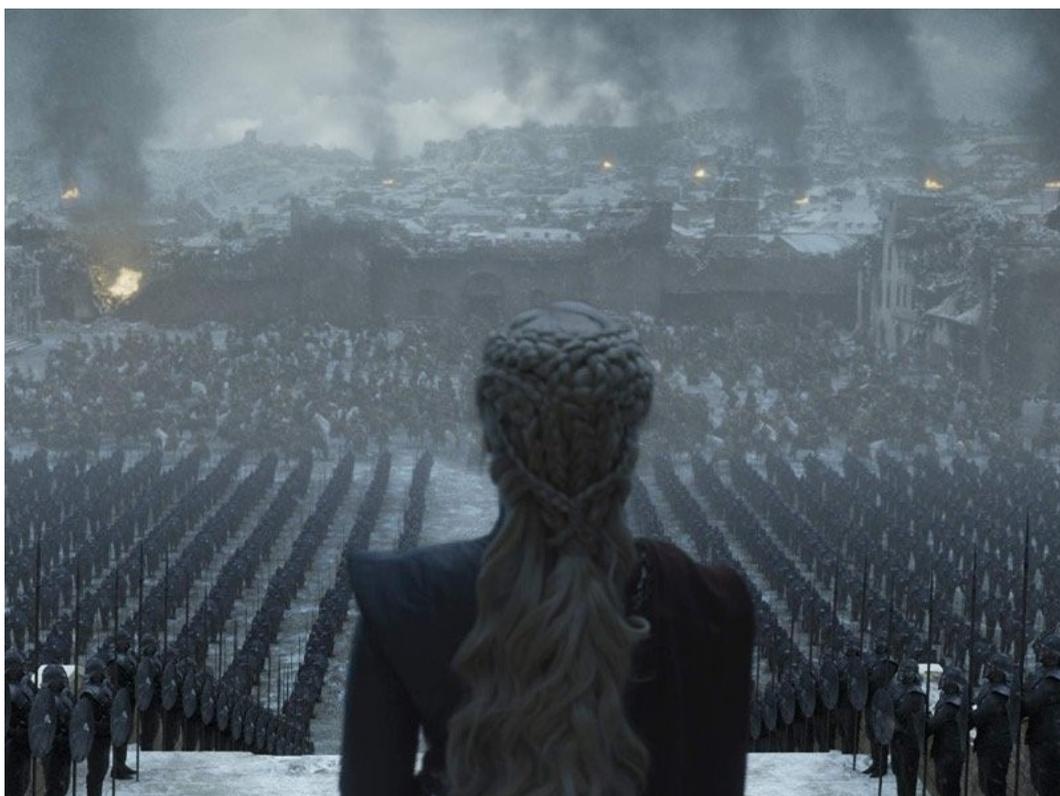


Figura 51 O destino de Daenerys na season finale de GoT decepcionou muitos fãs

Disponível em: https://www.huffpostbrasil.com/entry/game-of-thrones-memes_br_5ce200d4e4b00e035b92a476 Acesso em: nov. 2019.

Mesmo assim, outras produções com narrativas complementares às da saga têm surgido. Entre elas, a que mais se destaca é *O Mundo de Gelo e Fogo: a história não contada de Westeros e As Crônicas de Gelo e Fogo*, lançado em 2014, de autoria de George R. R. Martin e dois fãs, Elio M. García e Linda Antonsson. A obra não se trata de um romance, mas sim uma “história imaginária”, como chama o autor. Isto é, o livro “existe” dentro do universo de *As Crônicas de Gelo e Fogo*. O termo “história” é utilizado no sentido da disciplina que estuda os eventos passados, e o termo “imaginária” é usado para esclarecer que se trata de um mundo inventado, ou seja, o Mundo Secundário, não do mundo real, o Mundo Primário. No prefácio do livro temos as palavras do Mestre Yandel:

DIZEM, COM RAZÃO, que todo edifício é construído pedra por pedra, e o mesmo pode ser dito sobre o conhecimento, extraído e compilado por muitos homens eruditos, cada um dos quais se baseando no trabalho daqueles que o precederam. O que um não sabe é sabido por outro e, na verdade, pouco permanece verdadeiramente desconhecido para quem procura longe o bastante. Agora eu, Mestre Yandel, assumo o posto de pedreiro, entalhando o que sei para colocar mais uma pedra no grande baluarte do conhecimento que vem sendo construído ao longo dos séculos dentro e fora dos limites da Cidadela – um baluarte erguido por incontáveis mãos que vieram antes, e que, sem dúvida, continuará a crescer com a ajuda de incontáveis mãos que ainda virão. (MARTIN, GARCIA, ANTONSSON, prefácio, 2014)

Os fãs Elio e Linda, além de terem contribuído com a escrita dessa obra, também são responsáveis pelo site *westeros.org*. Os dois planejavam criar um jogo *online* inspirado na saga *As Crônicas de Gelo e Fogo*, e, por isso, entraram em contato com o escritor, que aprovou a ideia. A página que eles haviam criado com as informações para os jogadores acabou tornando-se a mais completa e importante referência da saga, até mesmo para o próprio Martin. No *site* se pode encontrar as notícias mais recentes, um guia das personagens e episódios da série da HBO, discussões sobre a saga literária e série no fórum (*A forum of ice and fire*), o maior da web, indicações de bibliografia, notícias sobre o escritor e outros projetos. Para isso, eles precisaram confirmar todo tipo de informação sobre as personagens, eventos e lugares, desde a cor dos olhos e cabelos até a relação de parentesco entre as personagens.

A partir de um esboço escrito pelos dois é que George Martin expandiu o texto dando origem ao livro, que narra as batalhas e disputas ocorridas séculos antes dos eventos de *As Crônicas de Gelo e Fogo*. As contribuições dos dois foram muito importantes para esclarecer a origem da suserania e vassalagem entre as Casas. O projeto foi pensado, inicialmente, para ter em torno de 50.000 palavras, contudo, o livro acabou sendo finalizado com aproximadamente 180.000¹⁴⁰.

Há também romances que contam histórias relacionadas às *Crônicas*, como é o caso de *O Cavaleiro dos Sete Reinos: Histórias do Mundo de Gelo e Fogo* (2014), que narra a história do humilde cavaleiro Dunk e seu fiel escudeiro Egg, duzentos anos após a Conquista e noventa anos antes dos acontecimentos da saga, quando a Casa Targaryen estava no seu auge e os Sete Reinos prosperavam sob a proteção do rei Daeron, o Bom. Na história, Dunk, um pobre garoto que vivia na Baixada da Pulgas em Porto Real, aproveitou a chance de se tornar um cavaleiro andante, quando o cavaleiro que servia morreu. Em seu caminho, ele decide fazer seu nome nos torneios e é quando ele conhece Egg, um menino careca que é muito mais que aparenta. Outra

¹⁴⁰ Disponível em: <https://super.abril.com.br/mundo-estranho/quem-sao-os-fas-que-colaboram-com-o-autor-de-game-of-thrones/> Acesso em: out. 2019.

estória cativante é o romance infanto-juvenil intitulado *O Dragão de Gelo* (2014), no qual se narra a estória de Adara, uma garotinha nascida no inverno, e sua relação com o Dragão de Gelo, uma criatura lendária temida por deixar um frio desolador e terras congeladas. Ambas estórias foram escritas por Martin e alimentam ainda mais a imaginação dos fruidores com suas narrativas de fantasia.

Além dos livros, projetos de outras séries baseadas na narrativa surgiram. A primeira delas foi o *spin-off* intitulado a *Longa Noite*. A história seria uma prequela¹⁴¹, que se passaria milhares de anos antes dos acontecimentos de *Game of Thrones*, e, segundo a HBO, contaria “o declínio do mundo a partir da Era de Ouro dos Heróis, em direção a sua hora mais sombria”. O projeto, que havia sido criado por Jane Goldman com o auxílio do escritor, seria estrelado pela atriz Naomi Watts. O programa até mesmo teve seu episódio piloto gravado nas Canárias e na Irlanda do Norte e dirigido por S.J. Clarkson, contudo a HBO não produzirá mais a série. Segundo informações do *History of Westeros*¹⁴², o executivo que havia iniciado o projeto deixou a emissora e o novo executivo não assumiu a produção.

Um segundo projeto derivado de *Game of Thrones*, atualmente em produção, chama-se *House of the Dragon, A Casa do Dragão*, em português. A série também consiste em uma prequela e já tem 10 episódios encomendados. O roteiro é baseado no livro *Fire & Blood*, em português *Fogo & Sangue*, de George R. R. Martin, lançado em 2018, simultaneamente, nos Estados Unidos e no Brasil. Assim como *O Mundo de Gelo e Fogo*, o livro *Fogo & Sangue* não é em formato de romance, pois foi escrito por um dos Arquimeistre Gyldayn, da Cidadela de VilaVelha, que teria vivido aproximadamente 100 anos antes dos acontecimentos da saga principal e conta a história da Casa Targaryen, provinda de relatos históricos que ele pesquisou.¹⁴³

141 'A palavra prequela (pronunciada "precuela") encontra-se registada no Vocabulário Ortográfico da Língua Portuguesa da Porto Editora (quer na versão impressão quer na versão em linha na Infopédia) e no Dicionário Priberam da Língua Portuguesa, com o significado de «obra cinematográfica ou literária cuja história ou enredo serve de antecedente a uma já existente». Não obstante, é ainda uma palavra de construção discutível, à luz dos critérios mais tradicionais aplicáveis à construção de neologismos: é um decalque de prequel, palavra inglesa que resulta da prefixação de pré ao elemento -quel, que a rigor não é um radical nem tem um significado próprio, a não o que advém da forma de que é truncação, sequel (cognato de sequela). Mantém-se a resposta original, documentando como os processos de truncação ou abreviação vocabular inspirados pelos empréstimos do inglês (língua em que tal processo morfológico é muito produtivo) suscitaram no passado recente muitas reservas no plano normativo.' Disponível em: <https://ciberduvidas.iscte-iul.pt/consultorio/perguntas/prequela/3822> Acesso em jan. 2020.

142 Disponível em: <https://deadline.com/2019/10/game-of-thrones-prequel-pilot-dead-hbo-jane-goldman-naomi-watts-1202771609/> Acesso em: out. 2019.

143 Além dos livros de ficção, há também diversos títulos não fictícios que tratam da obra em diversas áreas do conhecimento como a filosofia e literatura. Entre elas, *A Guerra dos Tronos e a Filosofia* (2012) e *Além da Muralha* (2015).



Figura 52 Capa da edição brasileira de *Fogo & Sangue* (editora Suma, 2018).

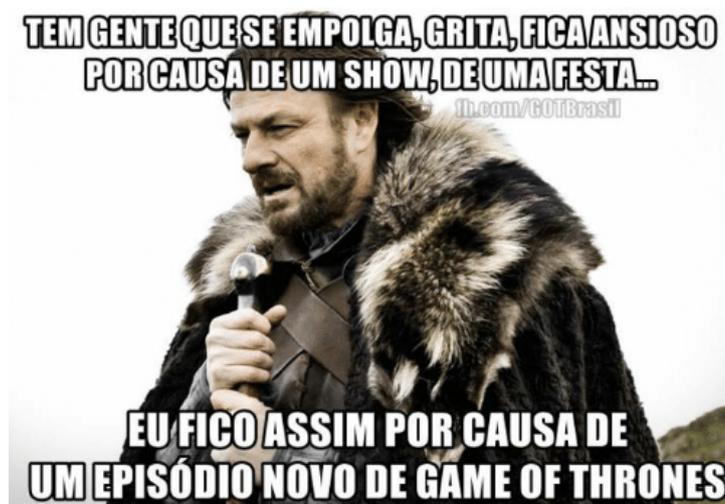
Disponível em: <https://www.geloeffogo.com/livros/fogo-e-sangue> Acesso em: nov. 2019.

Uma curiosidade é que para a série da HBO *Game of Thrones*, o *Dothraki*, a língua artificial criada por Martin, foi desenvolvida pelo linguista David J. Peterson (membro da Sociedade de Criação de Língua), especialmente para a série televisiva. A língua dos guerreiros nômades tem o mesmo nome do povo que a fala, *Dothraki*. O idioma foi criado com base nas escassas palavras contidas nos livros, que eram desconhecidas dos leitores, porém cumpriam sua função de causar a sugestão extralinguística apontada por Eco. Com o passar do tempo e o sucesso da saga, além de sites que oferecem ferramentas para a aprendizagem da língua em desenvolvimento, foram lançados em 2014 o livro com CD de áudio: *Living Language Dothraki: A conversational Language Course based on the Hit Original HBO Series Game of Thrones* pela editora Random House e, também um aplicativo para smartphone que ajuda com a pronúncia, vocabulário e gramática, reforçando o curso do livro. A notícia agradou tanto aos fãs que muitos deles ainda sugerem que seja criado também outro idioma presente na saga: o *Alto Valiriano*, o qual é uma língua franca em Westeros e Essos, e é também a língua usada para a feitiçaria. Todos esses artifícios textuais contribuem para a complexidade narrativa que faz parecer esse mundo mais possível. Recuperando Ducrot, Eco ressalta a importância do não-dito no texto, ao passo que o leitor precisa fazer esses movimentos interpretativos de forma consciente. Claro que, no caso do idioma *Dothraki* de *GoT*, isso foi concretizado devido ao sucesso da adaptação da saga para a TV, o que constitui também um movimento de interpretação mais elaborado. Todavia, aquele leitor que não tem acesso ao que a língua inventada tem a intenção de comunicar fora das páginas do livro faz esse movimento

interpretativo por sugestão. É esse não-dito que o leitor tem de atualizar ou concretizar para dar fruição a sua leitura.

A repercussão é tanta que vários *websites* de todos os tipos, páginas em várias redes sociais e canais no *Youtube* foram criadas dedicadas à saga e ao programa televisivo. Os mesmos são fontes de referências para todos aqueles que buscam entender mais e melhor o complexo mundo de Westeros. O *site* do escritor, (www.georgerrmartin.com) também apresenta diversos conteúdos sobre *As Crônicas de Gelo e Fogo*, a série da HBO, outros projetos do autor, demos de suas obras literárias, entrevistas, biografia, *merchandise*, links para conteúdos e outros *sites* relacionados, etc. Entre os *links*, destacam-se a página pessoal do escritor no *facebook*, *tweeter*, e o *live jornal*, que Martin diz não ser um *blog*.

Muitos *memes*¹⁴⁴ e *fanfics*, que fazem referência à narrativa, são encontrados com frequência nas redes sociais. Os memes são, atualmente, uma das formas de comunicação visual mais visada no ambiente virtual, e por essa razão sua importância para representar fenômenos da Cultura de Massa, como é o caso do objeto de estudo desta pesquisa, torna-se relevante.



E quando começa a tocar aquela música linda de abertura? Vixe...

Figura 53 Meme de Game of Thrones

Disponível em: <https://pics.me.me/tem-gente-due-se-empolga-grita-ficaansioso-porcausadeum-show-de-5570879.png>

Acesso em: mar. 2020.

¹⁴⁴ Um meme se refere a um conceito de imagem, vídeos, hashtags, hiperlinks, e GIFs humorísticos na Internet. Isto é, trata-se de tudo aquilo que os internautas repetem, ideias que se propagam pelas redes sociais, blogs, e-mail, etc, e tornam-se virais.

No Brasil, no site www.gameofthronesbr.com os *podcasters*¹⁴⁵, ou seja, os fãs que postam seus comentários *online* por meio de falas, expõem e discutem suas teorias, ideias e opiniões sobre *As Crônicas de Gelo e Fogo* e *Game of Thrones*. Eles recebem e-mails ou mensagens de outros fãs que interagem com a discussão. Os diálogos giram em torno das personagens-destaque do capítulo do livro ou episódio televisivo. As diferenças entre a narrativa nos livros e a adaptação televisiva sempre são apontadas e analisadas pelos fãs.

Há ainda uma rádio *online* (<http://radiowesteros.com/>) que discute teorias sobre o que vai acontecer com as personagens, são lidos trechos, tocadas algumas músicas especialmente arranjadas e também são dados *spoilers* dos livros (isto é, revela-se conteúdo antes do leitor acompanhar a narrativa). A cada episódio que é exibido na TV, um programa é dedicado à discussão no rádio pelos dois apresentadores e fãs apelidados de *Yolkboy* e *Lady Gwynhyfvar*. Interessante notar que Martin divulga no *site* excertos do sexto volume, *Winds of Winter*, para os fãs mais ansiosos e também algumas artes retratando cenas do romance.

Levando em conta os argumentos, ponderações e discussões apresentados nos 6 capítulos que compõem esta tese, esta pesquisa se encaminha às considerações finais, as quais retomam as hipóteses levantadas no capítulo inicial e apresentam os resultados obtidos durante todo o percurso de reflexão e análise das problemáticas propostas acerca do objeto de estudo em questão.

145 O termo *Podcast* é uma junção das palavras *iPod* e *broadcast* (transmissão via rádio), e surgiu em 2004. Podcast é uma forma de transmissão de arquivos multimídia na Internet criados pelos próprios usuários. Nestes arquivos, as pessoas disponibilizam listas e seleções de músicas ou simplesmente falam e expõem suas opiniões sobre os mais diversos assuntos, como os capítulos de *GoT*. O *podcast* funciona como um *blog*, só que ao invés de escrever, as pessoas falam e podem ser ouvidos a qualquer hora. Os *podcasts* criam uma espécie de rádio virtual direcionada para assuntos específicos, ou seja, de acordo com as características de cada ouvinte. Além do mais, esses arquivos podem ser escutados perfeitamente em um *player* portátil. Disponível em: <http://www.tecmundo.com.br/1252-o-que-e-podcast-.htm> Acesso em: jun. 2016.

EPÍLOGO OU O FIM DA JORNADA

“Dizem que o que todos procuramos é um sentido para a vida. Não penso que seja assim. Penso que o que estamos procurando é uma experiência de estar vivos, de modo que nossas experiências de vida, no plano puramente físico, tenham ressonância no interior do nosso ser e da nossa realidade mais íntimos, de modo que realmente sintamos o enlevo de estar vivos”.

(CAMPBELL, 1990, p. 3).

Quando se discute a questão da recepção estética de uma estória, isto é, do poder de influência do mito sobre a vida dos fruidores, algumas das questões mais importantes a serem levadas em conta são sua capacidade e maneira de se difundir, o seu alcance em termos intrínsecos e extrínsecos. Embora *As Crônicas de Gelo e Fogo* já tivessem se estabelecido como uma saga literária *best seller* em 2005, sem dúvida, houve um aumento exponencial de fruidores conforme a série foi sendo adaptada e exibida pela HBO, a partir de 2011. Esse processo de difusão não consiste em nenhum demérito em termos artísticos, apenas reforça o fato de que, como uma narrativa migrante a sua força de expressão e encantamento se tornou mais acessível, além de proporcionar um modo de fruição baseado em som e imagem, o que contribuiu para o aprofundamento da experiência estética.

Considerando os dados apresentados ao longo desta tese, podemos constatar que George R.R. Martin, ao atualizar o gênero de Fantasia - que antes já tinha grandes nomes consagrados como os de J. R.R. Tolkien, C. S. Lewis e J. K. Rowling, por exemplo - trouxe novos perfis de fruidores que antes não se interessavam pelo gênero. Isso porque *As Crônicas de Gelo e Fogo* apresentam características que superam as expectativas que se poderia ter em narrativas mais tradicionais de Fantasia, nas quais o limiar entre o bem e o mal está bem definido.

Na narrativa martiniana há inúmeras personagens cinzas que se mostram com um “coração em conflito” diante de decisões que revelam suas verdadeiras identidades. O aprofundamento das personagens se constrói de tal forma que não há apenas um ou dois protagonistas de grande relevância na trama como se é tradicional na jornada do herói ou heroína. E uma das maiores lições que os fruidores, que estão acostumados com a Fantasia

tradicional, aprendem ao passearem pelos bosques da ficção de *O Mundo de Gelo e Fogo* é que ninguém vive para sempre porque é herói ou heroína.

Depois de oito temporadas televisivas, ao longo de nove anos, o final da série *Game of Thrones* não foi considerado satisfatório, pois, de uma maneira negativa, quebrou a expectativa de muitos fruidores que tinham acompanhado a série televisiva durante tanto tempo. Segundo os críticos, especializados e não-especializados, os motivos são vários. Além do problema da adaptação, eles apontaram que o desenvolvimento apressado e resoluções rasas não fizeram jus à estória e ao arco das personagens, as quais haviam sido delineadas tão cautelosamente ao longo de tanto tempo tanto nos livros quanto na série.

A polêmica se mostrou tão grande que houve até mesmo uma petição na Internet para que se refizesse a oitava temporada, e a lista contava com quase meio milhão de assinaturas¹⁴⁶. Todavia, os ditos problemas de adaptação já haviam começado muito antes da última temporada. Muitos fruidores e críticos apontaram que a qualidade da série foi diminuindo gradativamente a cada temporada, conforme o orçamento e o número de fruidores aumentava, o que consiste em uma ironia, uma vez que se esperava que acontecesse exatamente o contrário. É um contrassenso constatar que quando a série alcançou o seu maior nível de produção e também maior número de fruidores, devido ao sucesso que foi se estabelecendo ao longo dos anos, a mesma tenha causado uma quebra de expectativa tão negativa.

No Facebook, uma das redes sociais mais usadas para interação entre os fruidores, em páginas dedicadas à série e aos livros no Brasil, há várias opiniões e anseios publicados em forma de discussão e troca de ideias sobre os diferentes rumos da narrativa na obra literária e na série. Porém, é importante ressaltar que ainda que as últimas temporadas tenham revelado conteúdo ainda inédito nos livros, o mesmo já havia sido planejado por Martin, que o revelou para os produtores. Há notícias de que um final alternativo tenha sido gravado com o elenco de atores¹⁴⁷, muito embora não se saiba quando ou se algum dia o mesmo será disponibilizado para o público.

É importante ressaltar que os inúmeros comentários e discussões que são ou foram expressos nas redes sociais comprovam a força do aspecto massivo que o objeto de estudo em questão possui. Isto é, como objetos culturais em um mundo contemporâneo multimidiático, as narrativas dos livros e da série demonstram sua grande força de fruição e influência sobre a

¹⁴⁶ Disponível em: <https://olhardigital.com.br/noticia/quase-meio-milhao-de-internautas-assinam-peticao-para-hbo-refazer-a-8-temporada-de-game-of-thrones/85864> Acesso em jun. 2019.

¹⁴⁷ Disponível em: <https://entretenimento.uol.com.br/noticias/redacao/2019/11/21/ator-de-game-of-thrones-confirma-ter-gravado-final-alternativo-com-o-elenco.htm> Acesso em out. 2019.

imaginação de uma grande massa de fruidores, que se dedicam ou dedicaram a pensar e refletir sobre esse mundo de fantasia.

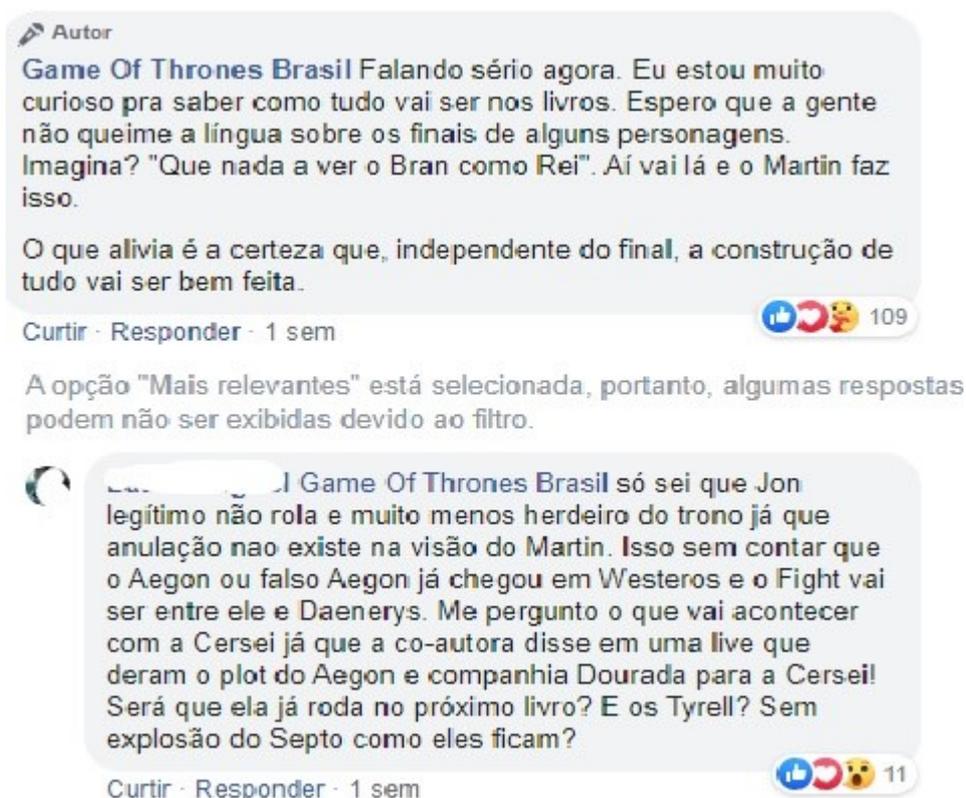


Figura 54 Comentários de fãs sobre a série e os livros no Facebook
 Disponível em: <https://www.facebook.com/GOTBrasil/> Acesso em mar. 2020.

Apesar da contribuição do escritor para o planejamento do roteiro televisivo, mas, ao mesmo tempo, também levando em conta que as narrativas nas páginas e na tela já tinham se diferenciado há muito tempo, pois cada uma delas consiste em uma obra em si - embora sejam basicamente a mesma estória - muitos fruidores esperam que a versão final da narrativa nos livros tenha mais qualidade do que a apresentada na série televisiva.

George R. R. Martin, diante de críticas tanto positivas quanto negativas anteriores, já havia afirmado que a estória nos livros não teria alterações, todavia, mesmo assim, é provável que, ainda que inconscientemente, o autor, ao finalmente terminar de escrever a narrativa literária, sofra as influências de toda a repercussão que as obras têm gerado, uma vez que ainda é possível evitar uma recepção negativa do final da narrativa nos livros.

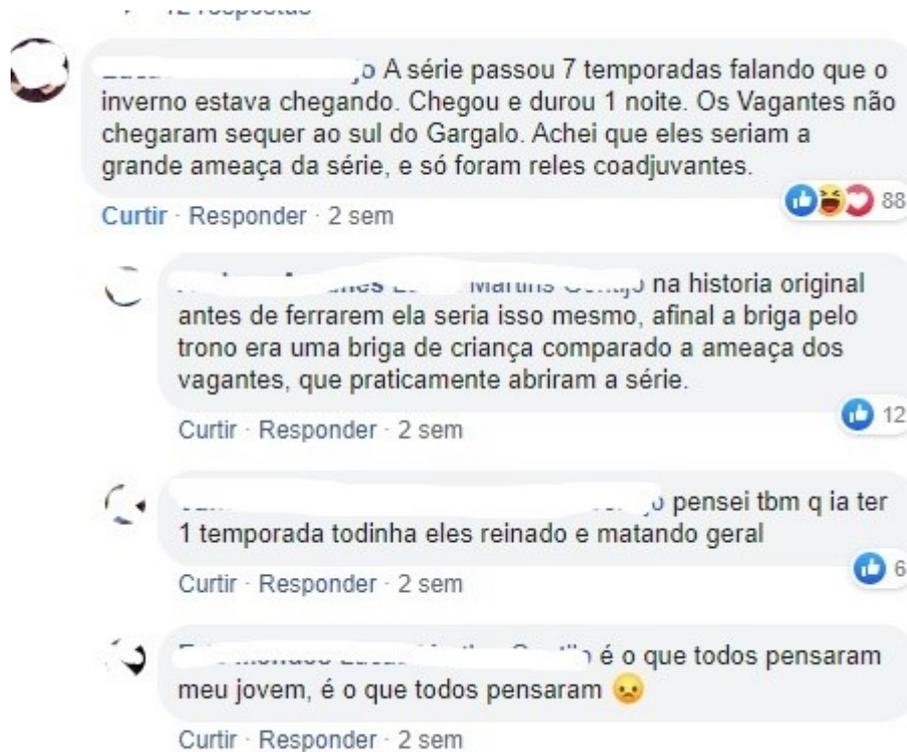


Figura 55 Comentários sobre a Season Finale de GoT

Disponível em: <https://www.facebook.com/GOTBrasil/> Acesso em; mar. 2020.

Como já mencionando anteriormente, pela reação dos fruidores que se manifesta principalmente por meio das redes sociais, algumas das grandes razões que tenha ocasionado essa onda de críticas negativas tem a ver com o fato de que as personagens protagonistas com maior destaque na estória, Jon Snow e Daenerys Targaryen, tenham tido finais trágicos. A construção dos arcos das duas personagens levou muitos fruidores a acreditarem que, no final, elas conseguiriam alcançar seus objetivos e, portanto, seriam felizes, com direito ao beijo de amor verdadeiro e tudo mais – afinal de contas, os dois poderiam ter se tornado rei e rainha dos Sete Reinos. Contudo, um ponto de virada inesperado no roteiro estraçalhou as expectativas de fruidores mais românticos, dando origem a uma das quebras de expectativas mais polêmicas da série.

Qualquer um pode escrever um final feliz – é só dar aos personagens o que eles querem. Ou um final triste – é só matar todo mundo. Um artista nos dá a emoção que prometeu... mas com uma onda de visões inesperadas que ele segura até um Ponto de Virada dentro do próprio Clímax. Assim, quando o protagonista improvisa sua tentativa final, pode ou não alcançar seu desejo, mas a enchente de visões que vazam da brecha nos entrega a emoção esperada, mas de uma maneira que não poderíamos prever. (MCKEE, 2017, p. 295).

Posto isto, faz-se necessário lembrar que, desde o início da estória, muitos acontecimentos trágicos e sombrios, assim como conflitos terríveis e reviravoltas, sempre estiveram presentes durante todo percurso narrativo. Como apontado anteriormente, diferentemente das narrativas de fantasia tradicionais, *As Crônicas de Gelo e Fogo* e, conseqüentemente, *Game of Thrones*, são obras que renovam o gênero na medida que se aproximam mais da realidade, isto é, do Mundo Primário, onde finais felizes não são frequentes.

O final feliz é desprezado, com justa razão, como uma falsa representação; pois o mundo – tal como o conhecemos e temos encarado – produz apenas um final: morte, desintegração, desmembramento e crucifixão do nosso coração com a passagem das formas que amamos. (CAMPBELL, 2007, p. 32).

Contudo, ainda que a narrativa na versão televisiva não tenha tido um final considerado feliz, o mesmo também não é todo negativo. Apesar do alto preço pago, a ameaça sobrenatural é vencida e o mundo volta aos seus eixos. Jon Targaryen Stark, anteriormente Jon Snow, e Arya Stark, apresentaram-se como os heróis de destaque que vieram do mundo cotidiano, onde eram desprezados - Jon por ser considerado um bastardo e Arya por ser uma menina - aventuraram-se em uma região de prodígios sobrenaturais, lá encontrando forças fabulosas e obtendo a vitória decisiva.

Como heróis, eles retornaram de sua misteriosa aventura com o poder de trazer benefícios aos seus semelhantes. Tanto um como outro não era quem parecia ser, o jogo de aparência versus essência, mostrou-se muito forte e relevante, de forma que engendrou boa parte da trama. Arya Stark, ainda que tivesse treinado para se tornar uma assassina exímia ao longo de sua jornada, inesperadamente é quem, de fato, derrota a ameaça sobrenatural dos *Caminhantes Brancos* quando apunhala o Rei da Noite, com sua adaga de aço valiriano, material que tem o poder de destruir tal criatura. Tal façanha era esperada de Jon ou Daenerys. Jon, ao descobrir sua verdadeira identidade não se sentiu completo e satisfeito, pois devido aos seus valores morais, essa descoberta foi uma derrocada para ele e para Daenerys, a mulher por quem ele havia se apaixonado e, muitos fruidores que esperavam algo bom nessa situação, tiveram suas expectativas quebradas cruelmente. Esses inesperados pontos de virada no clímax contribuiriam para a forma como o final da estória se configurou na série, longe das expectativas dos fruidores.

Em relação a obra literária, que até a finalização da série televisiva ainda não havia sido concluída, alguns fãs declararam que preferem aguardar o lançamento dos dois livros finais para saberem como termina a saga, segundo o autor original. Essa ansiedade ocorre,

principalmente, como já evidenciado ao longo da pesquisa, devido às várias mudanças efetuadas nos arcos das personagens e eventos durante a adaptação, mudanças que fizeram com que as histórias narradas tomassem rumos muito diferentes, e, conseqüentemente, finais diferentes.

De qualquer formar, apesar da inovação do gênero de fantasia presente na obra, o enredo de *As Crônicas de Gelo e Fogo* e *Game of Thrones*, segue basicamente os mesmos passos da aventura do herói clássico dos mitos, pois

(...) dá à aventura do herói uma nova e interessante conotação – pois agora parece que a jornada não foi um trabalho de obtenção, mas de reobtenção, não de descoberta, mas de redescoberta. Os poderes divinos, procurados e perigosamente obtidos, segundo nos é revelado, sempre estiveram presentes no coração do herói. Ele é “o filho do rei” que veio para saber quem é e, assim, passou a exercitar o poder que lhe cabe – (...), que aprendeu a saber o quanto esse título significa. A partir desse ponto de vista, o herói simboliza aquela divina imagem redentora e criadora, que se encontra escondida dentro de todos nós e apenas quer ser conhecida e transformada em vida. (CAMPBELL, 2007, p. 42-3).

Jon, como protagonista heroico de maior destaque, sempre teve o caráter e as qualidades que lhe eram necessárias para ser um herói. Ele buscou o reequilíbrio do mundo que vivia de forma nobre e honrada. Morreu ao ser traído, ressuscitou por meio de poderes sobrenaturais e aprendeu o quanto o seu título nobiliárquico significava da maneira mais difícil possível. Em sua árdua jornada, Jon fez o que ponderou ser necessário por um bem maior, sacrificando seu coração e sua liberdade para isso. Com o coração em pedaços, ele seguiu seu caminho resignadamente, sabendo que seu dever estava cumprido. Realmente este não era o destino que ele merecia, mas como o mundo nem sempre coopera com o herói, esse foi o destino que lhe coube, afinal.

Diante da natureza dos acontecimentos e do caráter das personagens da narrativa, que se baseiam no mundo à nossa volta, esperar por um “final feliz” poderia ser até considerado ingenuidade, visto que “[a] literatura moderna se dedica, em larga medida, à observação corajosa e atenta das imagens enjoativamente fragmentadas que abundam diante de nós, ao nosso redor e em nosso interior”. (CAMPBELL, 2007, p. 33).



Figura 56 Rainha Cersei Lannister e Rainha Daenerys Targaryen: união ou desavença?
Disponível em: <https://whathowtowhy.com/quiz-game-of-thrones-season-7-full-episode-quiz/>
Acesso em: jul 2019.

Posto isto, é preciso delinear o que a mensagem da obra pode significar ou ressignificar partindo dos aspectos intrínsecos para os extrínsecos. Isto é, colocando-se a Fantasia à parte, qual ressignificação que poder-se-ia obter a partir dessa estória? Quais são algumas das possibilidades de interpretação e conexão com o mundo real que se faz possível ler nas entrelinhas dessa longa e intrigante narrativa? Para refletir e tentar responder essas questões, faz-se um paralelo dos principais eventos dentro da obra e os presentes no mundo de hoje.

A trama, ao centro da narrativa, apresenta-se, como já mencionado antes, como uma disputa pelo poder, uma corrida para definir quem vai ser o rei ou rainha que irá governar os Sete Reinos em Westeros. Os eventos relacionados a essa disputa ocupavam grande parte do que acontecia e o que interessava às personagens envolvidas. As pessoas estavam tão obcecadas por suas pequenas lutas pelo poder, dentro de Porto Real, que estavam cegas para ameaças muito maiores e mais perigosas, ocorridas na periferia de seus reinos.

Ao Norte da Muralha, as horripilantes criaturas humanoides, chamadas de *os Outros/Caminhantes Brancos*, reunidas em um exército colossal, encaminhavam-se para trazer o frio e a morte para todos os vivos. Essa trama fantasiosa, que em parte pode lembrar os já conhecidos e apocalípticos zumbis, evidencia uma mensagem muito mais séria do que parece, à primeira vista. Diante dessa ameaça, esperava-se que todos se unissem para enfrentar a ameaça em comum, mas a situação não se configurou de forma tão simples e lógica como se poderia supor.

Martin argumenta que a dinâmica que ele usou na obra é algo que acontece na história. Como se pode observar hoje, mesmo diante das graves consequências ocasionadas pelas mudanças climáticas, as nações não chegam a um consenso para poder tomar medidas em conjunto e combater essa grande ameaça mundial que coloca em risco toda a vida no planeta. Há pessoas, inclusive chefes de Estado e de Governo, que estão em dúvida sobre a existência desse fenômeno e, por isso, acabam por deixar de fazer algo a respeito do problema suposto ou real.

I mean, we have things going on in our world right now like climate change, that's, you know, ultimately a threat to the entire world. But people are using it as a political football instead of, you know ... You'd think everybody would get together. This is something that can wipe out possibly the human race. So, I wanted to do an analogue not specifically to the modern-day thing but as a general thing with the structure of the book. (MARTIN, nov. 2014).¹⁴⁸

Ainda que o autor não tenha confirmado a teoria, levando a trama da narrativa e essa declaração em conta, uma das possíveis interpretações para a narrativa seria como uma metáfora aos supostos danos que o aquecimento global causa à Terra, visto que o frio e o calor extremos podem causar muitos danos ao planeta e que somente a ação conjunta das nações pode, de fato, realizar um plano de ação eficaz para conter os danos do aquecimento global. Outras interpretações são possíveis, mas, de qualquer forma, a estória de fantasia se baseia em fatos, ou seja, verdades. Não que essa seja uma obrigação do escritor, pois ele não tem que assumir qualquer tipo de responsabilidade nesse sentido. Entretanto, devido ao grande sucesso alcançado pela narrativa, é realmente importante que se possa, de alguma maneira, refletir sobre questões que são inerentes à nossa existência e convivência em sociedade.

Finalmente, dado o poder de influência da estória, precisamos ver a questão da responsabilidade social do artista. Acredito que nós não temos a responsabilidade de curar as mazelas sociais ou renovar a fé na humanidade, ou levantar o espírito da sociedade ou até mesmo expressar nosso eu interno. Temos apenas uma responsabilidade: contar a verdade. (...). Pois apesar de um artista poder, em sua vida privada, mentir para os outros e até mesmo para si mesmo, quando cria, diz a verdade; *e em um mundo de mentiras e mentirosos,*

¹⁴⁸ Tradução nossa: Eu quero dizer, nós temos coisas acontecendo no nosso mundo agora, como a mudança climática, isso é, você sabe, em última análise, uma ameaça para o mundo inteiro. Mas, as pessoas estão usando isso como futebol político, em vez de, você sabe.... Você pensaria que todos se uniriam. Isso é algo que pode eliminar a raça humana. Então, eu quis fazer uma analogia, não especificamente aos dias modernos, mas como algo geral na estrutura do livro. Disponível em: <http://america.aljazeera.com/watch/shows/talk-to-al-jazeera/articles/2014/11/13/george-rr-martintalkstodavidshuster.html> Acesso em: jan. 2018.

uma obra de arte honesta é sempre um ato de responsabilidade social.
(MCKEE, 2017, p. 132 - grifos nossos).

Seguindo essa linha de pensamento, pode-se relacionar as atitudes de nossos governantes frente a uma ameaça de proporções globais devastadoras com a atitude dos governantes ficcionais, diante de uma ameaça catastrófica mortal. As dúvidas, os dilemas, os interesses, os jogos pelo poder, as manobras políticas e os valores éticos e morais são postos em questão.

Em se tratando da ameaça no Mundo Primário, o problema é que há muita polêmica envolvendo a questão das mudanças climáticas. O primeiro grupo, com a maior parte dos pesquisadores, acredita que a ameaça, além de ser real, é causada pela interferência humana no planeta e deve ser combatida; o segundo grupo é formado por aqueles que creem no aquecimento global como um fenômeno natural; e o terceiro grupo é constituído por aqueles que não acreditam no aquecimento global¹⁴⁹.

O primeiro grupo tem suas ideias mais difundidas na mídia; entre os nomes de destaque, está o do ex-vice-presidente dos Estados Unidos, jornalista e ecologista, Al Gore, organizador de um documentário a respeito das mudanças climáticas, chamado *Uma Verdade Inconveniente*. A linha de argumentação desse grupo leva em conta dados de diferentes e respeitáveis órgãos de monitoramento.

O Painel Intergovernamental de Mudanças Climáticas (IPCC) da ONU já confirmou que o aumento na temperatura do planeta é consequência de ações humanas, principalmente a partir da Revolução Industrial, no século XVIII. Cerca de 90% das mudanças no clima estão relacionadas à ação humana e apenas 10% são naturais. Ainda que tenha promovido o avanço tecnológico, o crescimento e progresso das nações, isso gerou também uma ameaçadora poluição e deterioração do meio ambiente.

Segundo o Departamento de Ciências da Terra da Administração Nacional da Aeronáutica e do Espaço (NASA), a primeira década deste milênio foi a mais quente, registrada desde 1880, ano em que se iniciou a medição de temperaturas no planeta. Ainda na mesma década, 2005 teve o registro de o ano mais quente, seguido de 2009, o segundo ano em que se registrou a maior intensidade de calor em mais de um século.

¹⁴⁹ Disponível em: <http://mundoeducacao.bol.uol.com.br/geografia/aquecimento-global-existe-mesmo.htm>
Acesso em: jan. 2018.

De acordo com o *Greenpeace*¹⁵⁰, o planeta mais quente desequilibra o sistema climático, que é ultrasensível. A consequência disso é o derretimento das calotas polares e a elevação do nível dos oceanos, que, por sua vez, ameaça as populações que vivem nas costas, além de tornar as tempestades mais frequentes, intensas e perigosas, bem como as ondas de *calor e frio* muito fortes.



Figura 57 Queimada na Amazônia

Disponível em: <https://amazoniareal.com.br/inpe-registrou-95-a-mais-de-queimadas-e-incendios-florestais-em-setembro-no-amazonas/> Acesso: mar. 2020.

Ainda que os dados não sejam precisos ao se relacionar as mudanças climáticas e as ações humanas, visto que nem todas as previsões se confirmam, os cientistas se baseiam na análise detalhada dos dados e fazem comparações ao longo do tempo. Mesmo que o método não seja livre de algumas inconsistências, ele permite a atualização das previsões com base nas novas informações que coletam. E quanto mais se analisa e se estuda um determinado assunto, mais se descobre e se entende sobre ele. Essa é a forma para se prever o que vai acontecer no planeta com uma respeitável margem de certeza. E essas informações deveriam ser suficientes para que se possa estabelecer uma linha de ação que seja a mais eficaz possível visando o bem-estar de todos.

As soluções que o *Greenpeace* recomenda para tentar conter essa ameaça - que, segundo as evidências, foi causada por nossas próprias ações -, além de incluir os esforços

150 O *Greenpeace* é uma organização global e independente que atua para defender o meio ambiente e promover a paz, inspirando mudanças de atitudes. Disponível em: <http://www.greenpeace.org/brasil/pt/O-que-fazemos/Clima-e-Energia> Acesso em: jan. 2018.

governamentais para manter as florestas e os oceanos preservados¹⁵¹, preconiza, acima de tudo, a união das pessoas que queiram fazer a mudança, desde o trabalhador mais simples ao empresário multinacional.

A Organização das Nações Unidas (ONU) elaborou um plano de ação para as pessoas, para o planeta e para a prosperidade. A Agenda 2030 visa transformar o mundo para o desenvolvimento sustentável e possui 17 objetivos de desenvolvimento sustentável (O.D.S). Para que tais objetivos sejam alcançados, todos os países e todas as partes interessadas devem atuar em parceria colaborativa para execução desse plano. Os chefes de Estado e de Governo, reunidos na sede da ONU, em Nova Iorque, em 2015, entre outros, firmaram o seguinte compromisso:

Em nome dos povos que servimos, nós adotamos uma decisão histórica sobre um conjunto de Objetivos e metas universais e transformadoras que é abrangente, de longo alcance e centrado nas pessoas. Comprometemo-nos a trabalhar incansavelmente para a plena implementação desta Agenda em 2030. Reconhecemos que a erradicação da pobreza em todas as suas formas e dimensões, incluindo a pobreza extrema, é o maior desafio global e um requisito indispensável para o desenvolvimento sustentável. Estamos empenhados em alcançar o desenvolvimento sustentável nas suas três dimensões – econômica, social e ambiental – de forma equilibrada e integrada... (Agenda 2030, Nações Unidas, 2015)¹⁵².

Reconhecendo que a Convenção Quadro das Nações Unidas sobre Mudança do Clima [UNFCCC] é o fórum internacional intergovernamental primário para negociar a resposta global à mudança climática, o décimo terceiro objetivo de desenvolvimento sustentável (ODS 13) visa tomar medidas urgentes para combater a mudança do clima e seus impactos. O objetivo possui cinco metas que variam desde reforçar a resiliência e capacidade de adaptação aos riscos relacionados ao clima, passando pela integração de medidas políticas até a melhora da educação e aumento da conscientização da mudança do clima. Os Objetivos de Desenvolvimento Sustentável, portanto, caracterizam-se por serem um esforço em conjunto dos governantes das nações filiadas à ONU para atingir um bem maior.

¹⁵¹ As florestas e oceanos são grandes responsáveis pela eliminação do dióxido de carbono (CO₂), principal causador do aquecimento global. O CO₂, ou ainda, o gás carbônico, compõe a atmosfera da terra e forma um invólucro em torno do planeta, que auxilia a manutenção da temperatura adequada para a existência da vida. Esse mecanismo é chamado de efeito estufa. O problema acontece com a interferência humana, que tem acrescentado mais CO₂ à capa de proteção, engrossando-a, de maneira que a temperatura começou a subir desenfreada e perigosamente.

¹⁵² Disponível em: <https://nacoesunidas.org/pos2015/agenda2030/> Acesso em: out. 2019.

Contudo, no *segundo grupo* de pesquisadores, destaca-se o ambientalista e cofundador do *Greenpeace*, Patrick Moore¹⁵³, que afirmou, em 2014, que “não há nenhuma prova científica” de causa humana para as mudanças de clima. Segundo ele, quase não existe uma relação entre as emissões de dióxido de carbono (CO₂) e o aumento das temperaturas no mundo. Ele se disse consciente de que seus comentários são contrários à grande parte da especulação sobre o clima, mas está confiante porque sabe que a história e o clima confirmarão que o calor é melhor para o florescimento da vida do que o frio, para a maior parte das espécies. Além dele, há vários outros estudiosos que admitem o aquecimento global como um processo natural, como Timothy Ball, PhD pela Universidade de Londres, por exemplo.

O *terceiro grupo*, o mais radical, afirma que o aquecimento global não passa de uma teoria que nunca foi provada. Entre eles, destacam-se dois brasileiros, Ricardo Augusto Felício, professor e climatólogo da USP, e Luiz Carlos Molion, meteorologista da Universidade Federal do Alagoas, além do climatólogo canadense Timoth Oke. Segundo eles, o aquecimento global seria um engodo para evitar o aumento do consumo e o padrão de vida em países subdesenvolvidos e em desenvolvimento, como o Brasil.

Diante de tantas incertezas e decisões políticas, com consequências de extrema importância para as nações, é realmente difícil tomar uma posição sobre os acordos internacionais como, por exemplo, o chamado *Acordo de Paris*¹⁵⁴. Assim como algumas das metas dentro dos Objetivos de Desenvolvimento Sustentável da ONU, o *Acordo de Paris* prevê a redução de emissões de gases de efeito estufa e também a criação de um fundo anual de 100 bilhões de dólares, financiado pelos países ricos, a partir de 2020, para diminuir o aquecimento global.

O presidente dos Estados Unidos, Donald Trump, por exemplo, é um dos governantes que se viu em uma situação complicada, porque, primeiramente, ele havia declarado, durante sua campanha eleitoral, em novembro de 2012, que o conceito de aquecimento global foi criado pelos e para os chineses, a fim de que o mercado norte-americano não se tornasse competitivo¹⁵⁵. Depois, em 2016, durante uma reunião com o *The New York Times*, o presidente

¹⁵³ Patrick Moore é doutor em ecologia; o ambientalista saiu do *Greenpeace* em 1986 por considerar que o grupo se voltava mais para a política que para a ciência. Disponível em: <https://zap.aeiou.pt/co-fundador-da-greenpeace-diz-que-nao-ha-provas-de-causa-humana-das-mudancas-climaticas-19576> Acesso em: jan. 2018.

¹⁵⁴ O documento final da 21ª Conferência do Clima da Organização das Nações Unidas (ONU), o *Acordo de Paris*, foi aprovado em 12 de dezembro de 2015, pelos representantes de 195 países, reunidos na Conferência do Clima (COP21). Os esforços são para que se mantenha o aquecimento global abaixo de 2°C, com limitação do aumento em 1,5°C. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/mundo/195-paises-aprovam-primeiro-acordo-global-sobre-o-clima-na-cop-21/> Acesso em: jan. 2018.

¹⁵⁵ Disponível em: <https://twitter.com/realdonaldtrump/status/265895292191248385?lang=en> Acesso em: jan. 2018.

eleito voltou atrás, afirmando que há ligação entre o aquecimento global e as atividades humanas e que “ar limpo é essencialmente importante”.¹⁵⁶

Por fim, com o *slogan* de sua campanha *America First* (América em primeiro lugar), Trump argumentou que o tratado do clima é prejudicial à economia estadunidense, pois demanda obrigações que afetam a geração de energia, ao mesmo tempo que “dá poder a algumas das nações mais poluidoras do mundo”. Com isso, o presidente americano retirou os Estados Unidos do *Acordo de Paris*, em junho de 2017, mas disse querer renegociar termos mais justos e vantajosos para os EUA. Em resposta, Alemanha, França e Itália declararam que o acordo não seria renegociado¹⁵⁷.

No Brasil, o ex-presidente, Michel Temer, havia regulamentado o *Acordo de Paris* como uma maneira de conseguir apoio, em um momento de crise política e econômica, já que sua popularidade estava extremamente baixa. Talvez, a intenção tenha sido fazer um contraponto ao polêmico presidente norte-americano¹⁵⁸, pois segundo Temer: “Planeta tem um só e não haverá segunda chance. Por isso, o esforço para protegê-lo deve ser global. Assumimos metas ambiciosas e factíveis e vamos cumpri-las. Estaremos à altura da responsabilidade que assumimos diante do acordo”. A manobra foi vista como uma maneira de tentar se manter no governo, uma vez que, no dia seguinte (06 de junho de 2017), o Tribunal Superior Eleitoral (TSE) voltaria a julgar o processo de cassação da chapa presidencial de 2014. A crise política fez com que o placar, anteriormente favorável, ameaçasse a continuidade do presidente no cargo.

Em 2019, com o novo presidente eleito em exercício, Jair Bolsonaro, apesar das declarações contraditórias de não permanência no *Acordo de Paris*, após pressão da União Europeia, o Brasil deve manter o *Acordo* “por ora”, dependendo dos condicionantes que incluem o pagamento ao Brasil pelas reduções de emissões e tratamento “respeitoso” do país¹⁵⁹. Essa pressão veio principalmente da ameaça do presidente francês Emmanuel Macron na reunião do G20 em novembro de 2018, na qual ele especificou a continuidade do Brasil no *Acordo de Paris* como condição para o apoio da França a um acordo comercial entre a União Europeia e o Mercosul. Porém, segundo o ecologista, Nobel da Paz em 2007 pelo IPCC (Painel

¹⁵⁶ Disponível em: <https://veja.abril.com.br/mundo/trump-diz-estar-com-a-mente-aberta-sobre-mudancas-climaticas/> Acesso em: jan. 2018.

¹⁵⁷ Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/mundo/2017/06/1889367-trump-anuncia-retirada-dos-eua-do-acordo-de-paris-sobre-o-clima.shtml> Acesso em: jan. 2018.

¹⁵⁸ O presidente Michel Temer assinou decreto regulamentando o compromisso do governo brasileiro com o *Acordo de Paris*, no dia 5 de junho de 2017. Anteriormente, no dia 01 de junho, o presidente dos Estados Unidos, Donald Trump, tinha anunciado a retirada do país do acordo.

¹⁵⁹ Disponível em: <https://noticias.uol.com.br/internacional/ultimas-noticias/2019/06/28/pacto-com-ue-obriga-brasil-a-ficar-no-acordo-de-paris-e-protetger-indios.htm> Acesso em: jul. 2019.

Intergovernamental para Mudanças Climáticas), o doutor Philip Martin Fearnside, o presidente Bolsonaro é imprevisível em muitos aspectos, no entanto, quando se trata de uma posição que ele possa ser forçado a tomar sobre tópicos controversos, ele sempre encontra uma maneira de contorná-la. Isso significa dizer que se suas exigências de alteração do acordo não forem feitas, ele pode cumprir suas ameaças de retirada, ou ainda, pode permanecer no acordo e ignorar as medidas de desenvolvimento sustentável às quais o país se comprometeu. Tanto uma maneira como a outra representa um enorme risco para o clima global e para a Amazônia¹⁶⁰.

Segundo uma notícia divulgada no *site* da UOL em setembro de 2019, o desmatamento e a deterioração ambiental acarretaram mudanças climáticas que induziram a Amazônia a um aquecimento nos últimos anos, o que fez com que a floresta perdesse cerca de metade da capacidade de reciclar a água que possuía¹⁶¹. As queimadas na Amazônia colaboram para o aumento da emissão e concentração de CO₂ na atmosfera, levando ao aquecimento global, e ultimamente as queimadas não foram causadas por questões do clima, mas sim devido à ação humana.

Até o final deste século, a previsão dos modelos climáticos para a floresta amazônica cogitados pelo Painel Intergovernamental sobre Mudanças Climáticas (IPCC), vinculado à ONU, prevê um aumento de temperatura média acima de 4°C e diminuição de chuvas em até 40%. Essas transformações possuem um potencial devastador para todos os ecossistemas, e conseqüentemente para a humanidade.

De uma forma geral, sobre o *Acordo de Paris*, todos os países do G-20, com exceção dos Estados Unidos da América, chegaram a um consenso sobre o clima no texto que parece uma forte declaração final da cúpula a favor da luta contra a mudança climática. A reunião da cúpula foi sediada em Osaka, no Japão, em 29 de junho de 2019.

Assim como os concorrentes ao *Trono de Ferro*, tanto o presidente norte-americano quanto o brasileiro buscaram saídas para se manter no poder e assim obter vantagens políticas e econômicas. Essa manutenção do poder adquirido é um pleito constante, visto que o poder executivo está atrelado aos outros poderes e também à opinião pública. De qualquer forma, a participação ou não no *Acordo de Paris* depende da crença no fenômeno do aquecimento global e também do que isso pode representar na economia do país. O presidente norte-americano parecia cético quanto às causas e efeitos das mudanças climáticas e, talvez por isso, ele tenha

¹⁶⁰ Disponível em: <https://amazoniareal.com.br/bolsonaro-e-o-acordo-de-paris-3-por-ora-e-com-condicionantes/> Acesso em: jul. 2019.

¹⁶¹ Disponível em: <https://noticias.uol.com.br/meio-ambiente/ultimas-noticias/redacao/2019/09/05/desmatada-e-aquecida-amazonia-perde-ate-50-da-capacidade-de-reciclar-agua.htm> Acesso em: out. 2019.

retirado os Estados Unidos do acordo, mas também não se descarta a hipótese que tenha sido por puro interesse econômico. No caso do Brasil, não houve indagações quanto à veracidade do fenômeno, ainda que o acordo tenha sido estabelecido, visando outros interesses.

O que se chama atenção aqui é o paralelo que se pode fazer ao comparar as mortais ameaças, tanto no reino da ficção quanto no mundo real, à forma como os governantes dos reinos fictícios e dos reais as encaram. Assim como a mudança climática e seus efeitos devastadores sobre os habitantes da Terra, para alguns, são fenômenos inexistentes no mundo real, *os Outros* ou os *Caminhantes Brancos* são inexistentes para grande parte dos habitantes e governantes em Westeros.



Figura 58 Os Caminhantes Brancos / os Outros

Disponível em: <https://www.quirkybyte.com/wp-content/uploads/2017/09/relation13.jpg> Acesso em: jan. 2018.

Tanto nos livros quanto na série televisiva, a ameaça dos *Outros/Caminhantes Brancos*, durante muito tempo, talvez até tempo demais, parecia muito distante ou mesmo inexistente. Os acontecimentos narrados na história são tão antigos que quase desapareceram da memória da sociedade. O fato de envolver seres sobrenaturais, que parecem há muito tempo extintos ou sequer existiram, contribuiu para que os acontecimentos se tornassem uma lenda, contada para crianças, na hora de dormir.

—Ah, minha querida criança de verão — disse a Velha Ama em voz baixa — , que sabe sobre o medo? O medo pertence ao inverno, meu pequeno senhor, quando as neves se acumulam até três metros de profundidade e o vento gelado uiva do Norte. O medo pertence à longa noite, quando o sol esconde o rosto durante anos e as crianças nascem, vivem e morrem sempre na escuridão,

enquanto lobos gigantes se tornam magros e famintos, e os caminhantes brancos se movem pelos bosques. (MARTIN, 2010, p. 173-174).

Porque essa ameaça sobrenatural mais parece uma lenda aos olhos daqueles que não possuem memória da chamada *longa noite*, aqueles que creem ou sabem de sua existência enfrentam grandes dificuldades para combatê-la. Por essa razão, há muito tempo, a Patrulha da Noite está praticamente desguarnecida em vários pontos da Muralha. Como já se sabe, essa construção de gelo foi criada há mais de 8 mil anos com o objetivo de proteger o restante do continente dos selvagens e das criaturas que estão ao extremo norte.

No auge de sua glória, a Patrulha da Noite era muito respeitada em todo o continente, no entanto, servir como irmão negro já não tem o mesmo prestígio de antigamente. A Casa Stark e outras casas do Norte continuam a reconhecer sua importância para a segurança e a estabilidade do reino, mas as poderosas casas do Sul não partilham desse ponto de vista. Elas não consideram os selvagens uma ameaça real e duvidam que os Caminhantes Brancos retornarão – duvidam até de sua existência. Acreditam que a Patrulha da Noite é uma ordem equivocada e obsoleta, composta por párias inúteis, criminosos e imprestáveis. Por isso, o contingente da Patrulha foi diminuindo, até chegar a menos de mil homens, e apenas três dos dezoito castelos ao longo da Muralha são funcionais. (COGMAN, 2013, p. 21).

Por esse desprestígio e essa descrença os homens juramentados da Patrulha da Noite têm sofrido com a falta de recursos e apoio, o que enfraqueceu muito as defesas contra o perigo eminente. Embora todos estivessem lá para cumprir vigília, nem todos acreditavam na aparição das criaturas antes de sofrerem um ataque direto. Depois do ocorrido, eles buscaram apoio e mais homens que pudessem se juntar a causa em várias regiões e Casas, sem muito êxito, entretanto. Por intermédio do perspicaz anão Tyrion Lannister, que na ocasião atuava como a Mão da rainha Daenerys, Jon Snow conseguiu o apoio dela na guerra contra os mortos-vivos. Em Pedra do Dragão, Jon e Dany, ao adentrarem a caverna onde Jon e seus homens buscavam o cristal de dragão, usado para aniquilar os *Caminhantes Brancos*, eles descobriram pinturas antigas nas paredes que contam como os Primeiros Homens e os Filhos da Floresta uniram forças para combater os *Caminhantes Brancos*.

Para conseguirem estabelecer uma *aliança temporária*, diante da situação de risco mortal para todos os habitantes de Westeros, Jon Snow percebeu que era preciso mostrar aos governantes dos reinos, e principalmente para a rainha regente em Westeros, Cersei Lannister, que as criaturas realmente existiam. Ele, junto de um grupo de corajosos patrulheiros, selvagens e adeptos, arriscaram-se imensamente para capturar uma das criaturas e apresentá-la como prova diante de todos. Essa missão perigosa custou vidas humanas e também a vida do dragão

Viserion, que foi atingido mortalmente pelo Rei da Noite, o líder dos *Caminhantes Brancos*, quando Daenerys tentou resgatar o grupo que fora encurralado pelo exército de criaturas.

Entretanto, mesmo depois de ver a criatura e atestar que a história contada pelos patrulheiros e o restante do grupo era verídica, a rainha Cersei não estabeleceu um acordo de união e cooperação para combater a ameaça. Ela acreditava que por estar a milhares de quilômetros de distância, a ameaça não iria alcançá-la. Além disso, ao requisitar a neutralidade de Jon Snow na Grande Guerra, ele não pôde concedê-la, pois já havia jurado fidelidade à rainha Daenerys quando fora buscar o suporte dela, anteriormente.

Tyrion, mais tarde, tentou convencer a irmã e rainha a fazer a aliança e ela aparentemente havia concordado, o que trouxe alívio para todos. Porém, Jaime descobriu que ela havia mentido, e que pretendia usar os mercenários da companhia dourada de Bravos para garantir o território ao sul de Westeros. Decepcionado com a decisão dela, Jaime, mesmo sabendo que seria pai novamente, deixou-a e seguiu para o Norte. A guerra contra os *Caminhantes Brancos* era inevitável e eminente, e ainda que os habitantes do Sul estivessem afastados milhares de quilômetros do Norte, todos no continente deveriam sentir as consequências desse embate.

Fora da ficção, as coisas funcionam de forma semelhante. A posição política de um país tem consequências e influência sobre outros. Como, por exemplo, a poluição que é produzida em um local e afeta outros locais, até mesmo os mais distantes, isso por causa da forma como as forças da natureza atuam. O *Acordo de Paris* e os *Objetivos de Desenvolvimento Sustentável*, na vida real, assim como a *aliança provisória*, na ficção, são tentativas de cooperação mútua para o bem comum.

Contudo, tal como na ficção, na vida real existem outras motivações que influenciam as tomadas de decisões dos líderes das nações, e isso afeta não só a nação em questão, como também todas as outras. Por isso, quando diante de uma ameaça como as consequências das mudanças climáticas - no mundo real - ou a morte pelas criaturas gélidas - na ficção - seria de bom senso que todas as nações ou reinos envolvidos trabalhassem juntos para encontrar medidas que possam ser tomadas, deixando as disputas políticas pelo poder de lado. Possivelmente a importância do trabalho em conjunto seja uma das mensagens mais importantes contidas na narrativa de *As Crônicas de Gelo e Fogo / Game of Thrones*, uma vez que os acontecimentos narrados demonstram como as consequências resultantes poderiam ter sido diferentes, e provavelmente mais benéficas para todas partes envolvidas.

A temática do poder político e da corrupção é algo que dialoga com a situação política em muitos países, incluso o Brasil. Muito embora seja uma narrativa de alta fantasia, a narrativa

trata do caráter humano, podendo despertar reflexões úteis para a vida real. Como qualquer outro gênero narrativo, a fantasia pode levar o leitor a questionar-se, muito mais do que oferecer respostas. Com isso, chama-se atenção para o fato de que para o fruidor o que importa mesmo é a estória narrada e o que a mesma pode significar na vida dele.

Martin, como um contador de estórias, por mais de duas décadas, tem elaborado enredos que quebram a expectativa daquele fruidor que se acostumou com estórias de fantasia com finais felizes, nas quais o herói, por mais que sofra e arrisque-se, sempre sobrevive e vence no final.

No entanto, sabe-se que a vida, na realidade, não funciona assim. Mesmo dentro de um Mundo Secundário onde a magia, a mitologia e o fantástico têm espaço, os eventos narrados se referem as atitudes das personagens frente a decisões que precisam tomar em situações verossimilhantes. Dessa forma, o que se tornou um traço marcante na escrita de George R. R. Martin é a imprevisibilidade com que as personagens agem, suas decisões e valores diante dos eventos que se desencadeiam devido às outras decisões e atitudes tomadas por outras personagens.

Roteiristas precisam entender que fatos são neutros. A desculpa mais fraca possível para incluir qualquer coisa em uma estória é: “mas isso realmente aconteceu”. Tudo acontece; tudo imaginável acontece. De fato, até o unimaginável acontece. Mas estória não é a vida em realidade. Mera ocorrência não nos aproxima nem um pouco da verdade. O que acontece é fato, e não verdade. Verdade é o que *nós pensamos* sobre o que acontece. (MCKEE, 2006, p. 36).

No Mundo Primário está o fato puro; no Mundo Secundário, a imaginação. Quando se une os fatos com a criatividade imaginativa, origina-se o infinitamente variável espectro da ficção. “A narrativa forte alcança um equilíbrio ao longo desse espectro”. (MCKEE, p. 37, 2006). De um modo geral, o que o fruidor encontra em *As Crônicas de Gelo e Fogo* e *Game of Thrones* são estórias focadas nas personagens, as quais consistem em um misto de luz e sombras e revelam, de certa forma, a iridescência do caráter humano. As pessoas têm valores e prioridades diferentes. Nem sempre os heróis sobrevivem até o final. Muitas vezes, não se sabe o que de fato está acontecendo e nem se tem ideia disso. Com frequência, as coisas e as pessoas não são como parecem. A única certeza é a de que todos os homens morrem. *Assim é a vida!*

Um contador de estórias é um poeta, um artista que transforma o viver diário, a vida interna e externa, sonho e realidade em um poema cujo esquema de rimas são eventos ao invés de palavras – uma metáfora (...) que diz: a vida é

assim! Portanto, a estória deve abstrair-se da vida para descobrir suas essências, mas sem tornar-se uma abstração que foge do senso da vida como é-vivida. Uma estória tem de ser *como* a vida, mas não literal a ponto de não ter nenhuma profundidade ou sentido além do que é óbvio para todo mundo. (MCKEE, 2006, p. 36).

A fim de se recuperar a motivação inicial dessa pesquisa, apresenta-se aqui as considerações finais que dão suporte às hipóteses de estudo levantadas no capítulo inicial dessa tese. De uma maneira geral, essa pesquisa buscou compreender a razão ou razões pelas quais estórias como *As Crônicas de Gelo e Fogo*, e sua respectiva adaptação para a série televisiva *Game of Thrones*, fazem tanto sucesso em variados países.



Figura 59 O Fim da Jornada

Disponível em: <https://www.cuanwildliferescue.org.uk/game-of-thrones-season-8-quiz/>
Acesso em: jul. 2019.

A primeira hipótese levantada e confirmada considera que na era de rápidos avanços tecnológicos e globalização, na qual tudo parece ser tão transitório e efêmero, há um sentimento de fragmentação e instabilidade em relação às pessoas e ao mundo em si, e por isso, na busca por completude e sentido, narrativas longas que possuem personagens que representam, de fato, emoções humanas, possam preencher esse vazio causado pela efemeridade das coisas.

Já a segunda hipótese, também confirmada, diz respeito à necessidade que o homem possui de fabular. Sendo assim, nessa era da informação instantânea, as estórias mais longas e significativas inspiram os fruidores, que participam ativamente da estória por meio de movimentos interpretativos que variam desde a leitura das páginas do livro, passando pela

adaptação televisiva, pelas discussões em fóruns, programas de TV, rádio, Internet, fanzines, jogos eletrônicos e tabuleiro e tudo mais que possa ter a ver com a estória ou derivar dela.

Essa estratégia de interpretação proporciona uma experiência de fruição que ao ser ampliada, torna-se, conseqüentemente, mais aprofundada e significativa. Todas essas plataformas midiáticas são características da Cultura de Massa que além de ampliarem o número de pessoas que conseguem atingir, também tornam a experiência da fruição e do fabular mais envolvente e dinâmico.

Em última análise, estórias como as narradas em *As Crônicas de Gelo e Fogo/Game of Thrones* podem ampliar a compreensão da experiência humana e também ressignificá-la, como já indiciado algumas vezes ao longo dos capítulos. Isso porque, não raramente, percebe-se que um ponto de vista pode ser expresso mais efetivamente por meio da estória. Que personagens podem expressar emoções mais “reais” que pessoas e que o Mundo Secundário é, muitas vezes, mais profundo que o Mundo Primário.

As pessoas sentem fascínio pelas surpresas inesperadas, pelas quebras de expectativa e pelas revelações que trazem modificações enormes à vida. As estórias também oferecem *insights* que proporcionam a convicção de que toda verdade na vida deve ser questionada, aliada à percepção de que as coisas frequentemente não são o que parecem. Por meio da estória, é possível despertar uma disposição para sentir empatia por aqueles que sofrem, colocando-se no lugar deles para tentar ver o mundo por meio de suas perspectivas.



Figura 60 Algumas das personagens de GoT

Disponível em: <https://magdatabac.com/pcm-personality-types-game-of-thrones/> Acesso em: mar. 2020.

Todo esse entendimento e reflexões se tornam possíveis em um passeio pelos bosques da ficção da cultura de massa, que leva o fruidor para além do que se possa imaginar, de forma que se é convidado a compreender mais profundamente a experiência humana.

“O mundo hoje consome filmes, romances, teatro e televisão em tanta quantidade e com uma fome tão voraz que as artes da estória viraram a principal fonte de inspiração da humanidade, enquanto ela tenta organizar o caos e ter um panorama da vida. Nosso apetite por estórias é um reflexo da necessidade profunda do ser humano compreender os padrões do viver, não meramente como um exercício intelectual, mas como uma experiência pessoal e emocional. Nas palavras do dramaturgo Jean Anouilh, ‘a ficção dá à vida sua forma’”.

(MCKEE, 2006, p. 25).

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W. & HORKHEIMER, Max. **A dialética do esclarecimento**. Jorge Zahar, Rio de Janeiro, 1985.
- ALMEIDA, Milton José de. **Cinema arte da memória**. Campinas, São Paulo: Autores associados, 1999.
- ANTONSSON, Linda, MARTIN, GARCÍA JR, Elio M., MARTIN George R. R. **O Mundo de Gelo & Fogo: A História Não Contada de Westeros e As Crônicas de Gelo e Fogo**. Trad. Marcia Blasques. 1. Ed. São Paulo: Leya 2014.
- ANTONSSON, Linda, MARTIN, GARCÍA JR, Elio M. Palácio do amor, palácio da dor. In: LOWDER, James (org). **Além da muralha: explorando o universo de As Crônicas de Gelo e Fogo de George R. R. Martin**. Tradução de Marcia Blasques. – São Paulo: LeYa, 2015.
- BARTHES, Roland. A morte do autor. In: **O Rumor da língua**. Lisboa, Portugal: Edições, 70, 1988.
- BARTHES, Roland. **Mitologias**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1993
- BARTHES, Roland. Introdução à análise estrutural das narrativas In: BARTHES, Roland. **A aventura semiológica**. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2001. – (Coleção tópicos).
- BARTHES, Roland. **Roland Barthes por Roland Barthes**. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes: Estação da Liberdade, 2003.
- BARTHES, Roland. **A preparação do romance II: a obra como vontade**: notas do curso no Collège de France de 1979-1980. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. 5 ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- BARTRA, Eli. Retorno de um mito: a arte popular in: **Arte em Revista** N.3 2 ed. São Paulo: Centro de Estudos de Arte Contemporânea, 1983.
- BENJAMIN, Walter. A Obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In; **Magia e Técnica, Arte e política**. Obras escolhidas I. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. S.P. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BENJAMIN, Walter. **Textos de Walter Benjamin**. Abril S.A. Cultural e Industrial, São Paulo, 1975.
- CAMPBELL, Joseph com MOYERS, Bill. **O poder do mito**. Org. Betty Sue Flowers. Trad. de Carlos Felipe Moisés. 32 ed. São Paulo: Pallas Athena, 1990.

- CAMPBELL, Joseph. **O herói de mil faces**. Cultrix/Pensamento: São Paulo, 1995.
- CANDIDO, Antonio. [et al.]. **A personagem de ficção**. 11 ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- COGMAN, Bryan, **Game of Thrones: por dentro da série da HBO**. 1 ed. São Paulo: Leya, 2013.
- COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria: literatura e senso comum**. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão, Consuelo Fortes Santiago. 2. Ed. – Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- CULLER, Jonathan. **Teoria Literária: uma introdução**. Trad. Sandra Vasconcelos. – São Paulo: Beca Produções Culturais Ltda., 1999.
- EAGLETON, Terry. 2006. Fenomenologia, Hermenêutica, Teoria da Recepção. In: -. **Teoria da literatura: uma introdução**. Tradução de Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes. Pp. 83-136.
- EAGLETON, Terry. **Depois da teoria: um olhar sobre os Estudos Culturais e o pós-modernismo**. 5 ed. Tradução de Maria Lucia Oliveira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.
- ECO, Umberto. **Interpretação e Superinterpretação** [tradução MF] – São Paulo: Martins Fontes, 1993. – Coleção Tópicos
- ECO, Umberto. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. Tradução: Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- ECO, Umberto. **Sobre a literatura**. Rio de Janeiro: Record, 2003.
- ECO, Umberto. **Lector in fabula: a cooperação interpretativa nos textos narrativos**. Trad. Atílio Cancian. São Paulo: Perspectiva, 2011a.
- ECO, Umberto. **Apocalípticos e Integrados**. Tradução Pérola de Carvalho. 7 ed. São Paulo: Perspectiva, 2011b. (Debates; 19).
- ECO, Umberto. **Obra Aberta: forma e indeterminação das poéticas contemporâneas**. Tradução Giovanni Cutolo. São Paulo: Perspectiva, 2013. (Debates; 4 / Dirigida por J. Guinsburg).
- ECO, Umberto. **Pape Satàn allepe: crônicas de uma sociedade líquida**. Tradução de Eliana Aguiar. 3ª ed. – Rio de Janeiro: Record, 2017.
- FACINA, Adriana. **Literatura e sociedade**. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.
- FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. **Narrativas migrantes: Literatura, Roteiro e Cinema**. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio: 7 Letras, 2010.
- FISH, S. **Is there a text in this class? the authority of interpretive-communities**. Cambridge: Harvard University Press, 1980.

GAME of thrones. Direção: David Benioff e D. B. Weiss. Baseado em A Song of Ice and fire, de George R. R. Martin. Formato: série de fantasia e drama em série. Duração 50-82 minutos por episódio. País de origem: Estados Unidos. Idioma original: Inglês. Produtores executivos: David Benioff; D. B. Weiss; Carolyn Strauss; Frank Doelger; Bernadette Caulfield e George R. R. Martin. Distribuída por: Warner Bros. Television Distribution. Intérpretes: Emilia Clarke, Peter Dinklage, Kit Harington, Lena Headey, Nikolaj Coster-Waldau, entre outros. Tema de abertura: “Main Title”. Compositor da música tema: Ramin Djawadi. Emissora de televisão original: HBO. Formato de exibição: 1080i (16:9 HDTV). Formato de áudio: Dolby Digital 5.1. Transmissão original: 17 de abril de 2011 – 19 de maio de 2019. Número de temporadas: 8. Número de episódios: 73.

ISER, Wolfgang. **O ato da leitura: uma teoria do efeito estético**. Tradução: Johannes Kretschener. São Paulo: Editora 34, 1996, v.1.

ISER, Wolfgang. 1979. A interação do texto com o leitor. In: LIMA, Luiz Costa. (org.) **A literatura e o leitor: textos de estética da recepção**. Rio de Janeiro: Paz e Terra. p. 83-132.

ISER, Wolfgang. O jogo do texto. 2002. In: LIMA, Luiz Costa (org.) **A literatura e o leitor: textos da estética da recepção**. 2 ed. São Paulo: Paz e Terra, p. 105-118.

JENKINS, Henry. **Cultura da convergência**. 2. Ed. São Paulo: Aleph, 2009a.

JENKINS, Henry. **Transmedia Storytelling 101**. [s.l.]: Confessions of na Aca-Fan, 2007. Disponível em: http://henryjenkins.org/2007/03/transmedia_storytelling_101.html Acesso em: 09 de nov. de 2014.

JAUSS, Hans Robert. **A História da Literatura como Provocação à Teoria Literária**. Tradução de Sérgio Tellaroli, São Paulo: Ática, 1994.

JAUSS, Hans Robert. **A Literatura e o leitor – textos de estética da recepção**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

LOWDER, James (org). **Além da muralha: explorando o universo de As Crônicas de Gelo e Fogo de George R. R. Martin**. Tradução de Marcia Blasques. – São Paulo: LeYa, 2015.

MANOVICH, Lev. **The Language of New Media**. Boston: MIT Press, 2001.

MARTIN, R. R. George. **O Cavaleiro dos Sete Reinos: Histórias do Mundo de Gelo e Fogo**. São Paulo: Leya, 2014.

MARTIN, R. R. George. **A Guerra dos Tronos**. Tradução Jorge Candeias. São Paulo: Leya, 2010. (As Crônicas de Gelo e Fogo; 1)

MARTIN, R. R. George. **A Fúria dos Reis**. Tradução Jorge Candeias. São Paulo: Leya, 2011. (As Crônicas de Gelo e Fogo; 2)

- MARTIN, R. R. George. **A Tormenta de Espadas**. Tradução Jorge Candeias. São Paulo: Leya, 2011b. (As Crônicas de Gelo e Fogo; 3)
- MARTIN, R. R. George. **O Festim dos Corvos**. Tradução Jorge Candeias. São Paulo: Leya, 2012. (As Crônicas de Gelo e Fogo; 4)
- MARTIN, R. R. George. **A Dança dos Dragões**. Tradução Jorge Candeias. São Paulo: Leya, 2012b. (As Crônicas de Gelo e Fogo; 5)
- MARTIN, R. R. George. GARCÍA JR. Elio M; ANTOSSON, Linda. **O Mundo de Gelo e Fogo: a história não contada de Westeros e de As Crônicas de Gelo e Fogo**. Tradução de Márcia Blasques. São Paulo: LeYa, 2014.
- MCKEE, Robert. **Story: substância, estrutura, estilo e os princípios da escrita de roteiro**. Tradução de Chico Marés. Curitiba – Arte & Letra, 2006.
- MOTTA, Luiz Gonzaga. **A análise pragmática da narrativa jornalística**. Trabalho apresentado no XXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Rio de Janeiro, setembro de 2005.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Altas literaturas**. São Paulo: Cia das Letras, 1998.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Mutações da literatura no século XXI**. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- ROSENBLATT, Louise M. **The reader, the text, the poem: the transactional theory of the literary work**. Carbondale, Edwardsville: Southern Illinois University Press, 1994.
- SANTAELLA, Lucia. **Cultura das mídias**. São Paulo: Experimento, 1994.
- STAM, Robert. **A literatura através do cinema: realismo, magia e a arte da adaptação**. Belo Horizonte: ed. UFMG, 2008.
- TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. Tradução de M. Clara Castello. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- TOLKIEN, J. R. R. Sobre contos de fadas. In: **Árvore e folha**. Tradução de Ronald Eduard Kyrmse. - 2ª ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2017.
- UMA VERDADE inconveniente. Direção Davis Guggenheim, Roteiro: Al Gore, Estados Unidos, 2006.
- ZILBERMAN, Regina. **Estética da recepção e História da literatura**. São Paulo: Ática, 1989.