

A BASTARDIZAÇÃO DA PERVERSIDADE: UM ESTUDO SOBRE O PROBLEMA DA VIOLÊNCIA EM *GAME OF THRONES*

THE BASTARDIZATION OF PERVERSITY:
A STUDY ON THE PROBLEM OF VIOLENCE IN GAME OF THRONES

Verónica Valadares¹

RESUMO: A saga *As crônicas de gelo e fogo* (1996-), do escritor norte-americano George R. R. Martin, foi adaptada pela HBO na série televisiva *Game of Thrones* (2011-2019), que se firmou como fenômeno audiovisual e cultural durante seus oito anos de transmissão. Entre os fatores que corroboraram o interesse gerado estava a presença de aspectos considerados inusuais nas histórias de fantasia, gênero narrativo no qual a obra de Martin, ao mesmo tempo, se encaixa e tece comentários. Contudo, no decorrer da série, avultaram-se críticas quanto à representação da violência na trama, vista por vezes como excessiva e gratuita. A partir das teorias da adaptação propostas por Eco (2007), Stam (2006) e Hutcheon (2013), em um estudo de personagem sobre um dos vilões principais de *Game of Thrones*, este artigo busca explorar como a questão da violência presente na obra literária foi transposta para o meio audiovisual, investigando a procedência das críticas direcionadas à adaptação. Sem intenção de discutir o já superado tópico da fidelidade na obra adaptada, analisa-se como as escolhas feitas no processo de adaptação, entre cortes, adições e reescritas do enredo, refletiriam o conteúdo almejado nos dramas televisivos considerados de prestígio e suas questões mercadológicas. Conjectura-se, também, como o sucesso de *Game of Thrones* poderia impactar futuras adaptações de obras de fantasia.

Palavras-chave: *Game of Thrones*; *As crônicas de gelo e fogo*; violência; adaptação literária.

ABSTRACT: The saga *A song of ice and fire* (1996-), by American writer George R. R. Martin, has been adapted by HBO into the television show *Game of Thrones* (2011-2019), establishing itself as an audiovisual and cultural phenomenon during its eight years of broadcasting. Among the factors that generated interest was the presence of aspects considered unusual in fantasy stories, narrative genre which Martin's work is both part of and comments upon. However, throughout the show's broadcasting, criticism arose regarding its representation of violence, seen at times as excessive and gratuitous. Based on the theories of adaptation proposed by Eco (2007), Stam (2006) and Hutcheon (2013), in a character study on one of the core villains of *Game of Thrones*, this article explores how the issue of violence presented in the literary work was transposed to the audiovisual medium, inquiring the origins of the criticism towards the adaptation. Without

¹ Bacharel em Letras - Português pela Universidade de Brasília. Mestre em Literatura pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura também da Universidade de Brasília (Pós-Lit/UnB). Especialista em revisão de textos pela PUC Minas. Membro do (Sub)Grupo de Estudos Mitopoéticos, subordinado ao Grupo de Pesquisa de Produções Literárias e Culturais para Crianças e Jovens (FFLCH/USP).

intending to discuss the already surpassed topic of fidelity in the adapted work, this article analyses how the choices made in the adaptation process, between cuts, additions, and rewritings, would reflect the desired content in the so-called prestige television dramas and their marketing issues. It also conjectures how the success of *Game of Thrones* could likely impact future adaptations of fantasy works.

Keywords: *Game of Thrones*; *A song of ice and fire*; violence; literary adaptation.

1 Introdução

Em 2004, *O retorno do rei* (2003), último filme da trilogia *O senhor dos anéis*, de Peter Jackson, recebeu ao todo onze Oscars, figurando, juntamente com *Ben-Hur* (1959), de William Wyler, e *Titanic* (1997), de James Cameron, entre os filmes mais premiados no The Academy Awards. Mais do que o alto número de prêmios, o inusitado residia em as láureas serem entregues a um filme de fantasia, gênero que, assim como outras vertentes do insólito ficcional, como horror e ficção científica, costuma ser visto como menor se comparado à ficção realista. Em 2012, oito anos após a premiação de *O retorno do rei*, a série *Game of Thrones* (2011-2019), criada por David Benioff e D.B. Weiss para a HBO, foi indicada a quatorze Emmy, incluindo Melhor Série de Drama, recebendo dois, número que cresceria ao longo de seus oito anos de transmissão. O paradigma que fora quebrado por Peter Jackson com a adaptação da obra de J.R.R. Tolkien para o cinema chegara à TV com a adaptação de *As crônicas de gelo e fogo*, a saga² de fantasia de George R.R. Martin.

Game of Thrones não foi apenas sucesso de crítica, mas tornou-se um fenômeno cultural provavelmente irrepetível.³ A estreia da série coincidiu com a expansão do acesso à Internet e com a consolidação das redes sociais, e, ao longo de seus oito anos de transmissão, os espectadores puderam comentar os episódios em tempo real em redes como *Twitter* e grupos do *Facebook* e participar de discussões, por vezes acaloradas, em fóruns on-line. Análises semanais eram feitas em sites de entretenimento e cultura, *memes*⁴ se proliferavam e pais batizavam seus filhos com o nome de personagens da série^{5,6}.

O marketing em torno de *Game of Thrones* a classificava como fantasia para adultos, em um comentário implícito de que obras famosas de ficção especulativa, como *O senhor dos anéis*, *Harry Potter* e *Star Wars*, não o seriam.⁷ Por conseguinte, enfatizavam a ambiguidade moral dos personagens, o consequencialismo deste universo e a presença de sexo e violência na trama, características já habituais da programação alcunhada como “quality TV” [televisão de qualidade]. Entretanto, o que fora visto como uma novidade bem-vinda no início, aos poucos cedeu lugar a críticas negativas, à medida que a série passou a ser alvo de acusações de incompreensão dos temas

² Para fins de diferenciação, usaremos “saga” para referir ao conjunto de romances que formam *As crônicas de gelo e fogo* e “série” para a produção de HBO.

³ Isso estaria relacionado ao advento das plataformas de *streaming* com a possibilidade de os episódios de determinada série serem vistos todos de uma vez. O crescente número de plataformas com conteúdos diversos também colabora para a dispersão dos espectadores.

⁴ Imagem ou vídeo de tom humorístico que se torna amplamente compartilhado na Internet.

⁵ Segundo dados da Social Security Administration dos EUA, em 2018, mais de 4 mil bebês foram registrados com nomes de personagens de *Game of Thrones* (MURPHY, 2019).

⁶ Para uma análise pormenorizada de *Game of Thrones* como fenômeno cultural, ver CARDOSO (2020).

⁷ A acuracidade dessa percepção foge ao escopo deste artigo.

propostos por George R.R. Martin em sua obra, de objetificação de suas atrizes e de gratuidade na violência apresentada.

Tais críticas, em concordância ou não, podem ser analisadas sob inúmeras perspectivas. A que aqui propomos diz respeito à centralidade dada ao personagem de Ramsay Bolton, filho bastardo do traiçoeiro senhor do propiciamente nomeado Forte do Pavor e cujas ideias de passatempo envolvem torturas e caçadas humanas pelas terras de seu pai. Ramsay é um personagem secundário nos livros de Martin, porém ganhou grande destaque na série.

Conforme explica o teórico Robert Stam (2006, p. 33), as adaptações são obras transformativas realizadas por meio de “[...] operações de seleção, amplificação, concretização e efetivação”, dessa forma, no processo de adaptação “[...] há inevitavelmente certa reênfatização e refocalização dos temas, personagem e enredo” (HUTCHEON, 2011, p. 69). Destarte, ao colocarmos a série e o personagem em questão sob escrutínio, não há intuito de apontar as inevitáveis diferenças entre obra de partida e obra de chegada.

Tendo em vista o deslocamento de sua função narrativa, surgem os seguintes questionamentos: como a centralização do personagem de Ramsay Bolton teria alterado a disposição dos demais personagens na narrativa, se comparado aos romances de Martin? Como essas alterações dialogam com as expectativas criadas pela série em relação à representação de personagens moralmente ambíguos? Em que medida as alterações feitas refletiriam o interesse do público pelo retrato da violência na ficção, em especial nas produções consideradas de prestígio?

2 O bastardo de Bolton

O enredo de *As crônicas de gelo e fogo* é parcialmente inspirado na Guerra das Rosas (1455 – 1487), série de conflitos civis pela sucessão do trono da Inglaterra envolvendo duas famílias, os York, que tinham como símbolo a rosa branca, e os Lancaster, que tinham como símbolo a rosa vermelha. Na obra de George R.R. Martin, a guerra civil começa entre a Casa Stark e a Casa Lannister, após a execução do patriarca Stark. A esse conflito somam-se os interesses de outras Casas poderosas do continente de Westeros, dando origem à Guerra dos Cinco Reis, ao mesmo tempo que, no continente vizinho, Essos, a princesa exilada Daenerys Targaryen forja alianças para retornar a Westeros e reclamar o trono que fora de seu pai. Enquanto isso, e a despeito das intrigas políticas, paira o medo da chegada de um longo inverno, que trará com ele a ameaça dos Caminhantes Brancos e sua horda de mortos-vivos.

As crônicas de gelo e fogo são conhecidas por seus personagens cinza; parafraseando o escritor norte-americano William Faulkner, Martin afirma que “[...] o coração humano em conflito consigo mesmo é a única coisa sobre o que se vale a pena escrever”.⁸ Os personagens de *As crônicas de gelo e fogo* possuem vícios e virtudes, sendo levados por um ou outro a depender do ambiente em que cresceram ou de sua atual situação. Como explica o próprio Martin (ROBINSON, 2000, n.p., tradução nossa),

[...] com certeza, eu quero que as pessoas pensem sobre os personagens e não apenas reajam automaticamente. [...] Se você olhar para a história da

⁸ “[...] the human heart in conflict with itself is the only thing worth writing about”. A citação parafraseada por Martin consta no discurso de Faulkner ao receber o Nobel de Literatura em 1949. O discurso na íntegra está disponível em: <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/1949/faulkner/speech/>. Acesso em: 04 jan. 2022.

humanidade, até mesmo os vilões mais sombrios tinham algo de bom neles. Talvez fossem corajosos, ou talvez mostrassem compaixão pelos inimigos, ocasionalmente. Até mesmo nossos maiores heróis tinham fraquezas e falhas.⁹

Em vista disso, o leitor é convidado a refletir sobre tais ações e desafiado a simpatizar com esses personagens. Ramsay Bolton parece ser uma das poucas exceções.

A princípio, Ramsay surge como um personagem *in absentia*, sendo apresentado pelo que os demais falam sobre ele, usando a desdenhosa alcunha de “bastardo de Bolton”, em referência a seu pai, lorde Roose Bolton. A alcunha, no entanto, ganha um quê ameaçador à medida que o caráter de Ramsay chega ao conhecimento do leitor.

— O bastardo de Bolton está reunindo homens no Forte do Pavor. [...] Como se fosse legítimo e tivesse direito àquele nome.

— Lorde Bolton nunca reconheceu o rapaz, que eu saiba — Sor Rodrik disse. — Confesso que não o conheço.

— Poucos conhecem — ela [Senhora Hornwood] respondeu. — [...] Todos dizem que o rapaz é uma criatura ardilosa e tem um criado que é quase tão cruel como ele. Chamam o homem de Fedor. Dizem que nunca toma banho. Os dois caçam juntos, o Bastardo e este Fedor, e não são veados o que caçam. Ouvi histórias, coisas em que quase não acredito, mesmo dizendo respeito a um Bolton. (MARTIN, 2011, p. 166)

Fora breve incursão no quinto capítulo do pequeno Bran em *A fúria dos reis* (2011), segundo romance da saga, o personagem de Ramsay só agirá, de fato, nos capítulos narrados sob o ponto de vista de Theon Greyjoy, o renegado herdeiro das Ilhas de Ferro. Esse detalhe narrativo, aparentemente de menor importância, será primordial em nossa análise do processo de adaptação da saga de George R. R. Martin para a série *Game of Thrones*.

O foco narrativo utilizado por Martin em *As crônicas de gelo e fogo* é o chamado, segundo a tipologia de Norman Friedman (2002, p. 178), de onisciência seletiva, em que “[...] o leitor fica limitado à mente de apenas um dos personagens. Logo, em vez de ser-lhe permitida uma composição de diversos ângulos de visão, ele concentra-se no centro fixo”, dessa forma, “[...] os canais de informação limitam-se aos pensamentos, sentimentos, percepções, sensações, memórias, fantasias, desejos etc., do personagem central, que são apresentados diretamente e sem mediação ao leitor” (FRANCO JR., 2009, p. 43). Isso torna a leitura de *As crônicas de gelo e fogo* menos o registro de uma história ficcional em um mundo de fantasia e mais o relato pessoal dos vários envolvidos em uma teia complexa de causas e consequências.

Cada capítulo de *As crônicas de gelo e fogo* é narrado pelo ponto de vista de um dos personagens, que são mais ou menos fixos; a escolha destes não foi arbitrária, seguindo critérios estabelecidos por Martin desde o primeiro livro da saga, *A guerra dos tronos* (1996). Um desses critérios, de ordem pragmática, dita que cada região de importância para o desenrolar da trama deve ter a presença de, ao menos, um personagem com ponto de vista, dando ao leitor acesso aos acontecimentos em todos os pontos geográficos essenciais. Outro critério, de ordem sociológica,

⁹ “[...] I do certainly want people to think about the characters, and not just react with a knee-jerk. [...] 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.”

entrega este poder narrativo aos personagens desfavorecidos no Mundo Secundário¹⁰ criado por Martin: as mulheres, as crianças, os servos, os com alguma deficiência, ou aqueles que outrora foram privilegiados e não mais se encontram nessa posição.

O personagem anteriormente citado, Theon Greyjoy, está presente desde o primeiro livro da saga, mas só se torna um personagem com capítulos próprios — ou como os leitores de *As crônicas de gelo e fogo* chamam: um personagem com ponto de vista¹¹ — no segundo livro, quando retorna à sua terra de origem depois de dez anos como refém no castelo de Winterfell.¹² Uma vez diante de seu pai, o Senhor das Ilhas de Ferro, descobre que este já não mais o reconhece como herdeiro, o que leva Theon à decisão de tomar Winterfell como prova de mérito. Fácil de ser tomada, Winterfell mostra-se difícil de ser mantida, e Theon recebe nada além do desprezo daqueles com quem antes convivera.

A exemplo do Macbeth de Shakespeare, que cede à paranoia depois de todos os crimes cometidos para assegurar sua usurpação do trono da Escócia, o único em quem Theon parece poder confiar é o estranho prisioneiro a quem chamam de Fedor, antigo servo do bastardo de Bolton, agora dado como morto. No último capítulo de Theon, porém, é revelado que Fedor era, na verdade, Ramsay, que trocara de identidade com o servo para que este fosse morto em seu lugar. Ramsay, então, captura Winterfell e leva Theon como prisioneiro.

Com o recurso da onisciência seletiva, Martin dá ao leitor total acesso aos pensamentos e percepções de seus personagens, ao passo que, em sua posição externa à narrativa, o leitor atento consegue ver além dessas impressões privadas e entender os mecanismos que se desenrolam em torno dos agentes narrativos. É dessa forma que vislumbramos o estado de desconfiança crescente na mente de Theon Greyjoy ao mesmo tempo que percebemos que o homem chamado Fedor (e que ainda não sabemos tratar-se de Ramsay) está colaborando para seu gradual isolamento.

O ponto de virada na interação entre os dois ocorre quando Ramsay sugere, silenciosamente, que Theon mate duas crianças camponesas e as exponha como os herdeiros de Winterfell, que haviam desaparecido, assegurando-lhe de vez sua soberania sobre o castelo.

— Senhor príncipe? — Fedor desmontou, e fez sinal a Theon para imitá-lo. Quando ficaram apeados, abriu o saco de pano que trouxera de Winterfell. — Olhe aqui.

[...] Theon enfiou impacientemente a mão no saco, apalpando peles suaves e lâ áspera. Uma ponta afiada furou sua pele [...]. Tirou do saco um broche em forma de cabeça de lobo, de prata e azeviche.¹³ O entendimento veio na hora. *Sua mão fechou-se num punho.* (MARTIN, 2011, p. 473 - grifo nosso)

Para todos os efeitos, a cena desenrola-se como uma barganha faustiana. Ramsay esteve presente durante toda a ação do capítulo, subserviente em seu disfarce como Fedor, mas pronto para apresentar uma solução no momento de maior desespero de Theon. Até o momento, Theon fora apresentado como um rapaz elitista e sexista, propenso a ilusões de grandeza e tendo traído a confiança de seu melhor amigo, o legítimo Senhor de Winterfell. Entretanto, infanticídio não

¹⁰ Termo cunhado por J.R.R Tolkien para se referir ao universo criado por um autor em sua construção mitopoética.

¹¹ Em inglês, “PoV [point of view] character”.

¹² Theon tornou-se refém após a rebelião de seu pai, Senhor das Ilhas de Ferro, pela independência do território. Suplantada a rebelião, Theon foi levado para viver com os Stark como forma de garantir que seu pai não mais se levantaria contra a Coroa, se o fizesse, seu único herdeiro seria executado.

¹³ O lobo gigante acinzentado é o símbolo da Casa Stark.

era um crime do qual parecia capaz e, como vemos no decorrer da história, aquele cuja admissão mais lhe custa. A mão fechada em punho marca o momento de sua decisão, quando, simbolicamente, firma um pacto com Ramsay, que, por sua vez, apresenta ares cada vez mais diabólicos; até mesmo sua descrição física, com “seus lábios [que] parecem dois vermes [...]” (MARTIN, 2011, p. 473), passa a transparecer algo de inumano.

A revelação de que Fedor era, na verdade, Ramsay disfarçado deixa entrever a experiência de George Martin como roteirista, em uma descrição algo cinematográfica. A ação do capítulo é escrita em um crescendo que culmina no reconhecimento de Theon de que fora enganado todo esse tempo.

– [...] julgava-nos amigos. Um erro comum. [...] – o homem pôs ambas as mãos no elmo e levantou-o de sua cabeça, segurando-o debaixo do braço.

– Fedor – Theon o reconheceu, inquieto. *Onde um criado foi arranjar uma armadura tão boa?*

[...]

O tabefe do Bastardo acertou-lhe em cheio, e o malar estilhaçou-se. [...] O mundo desapareceu num bramido vermelho de dor. (MARTIN, 2011, p. 598 - grifo do autor)

Esse momento de anagnórise serve tanto a Theon quanto ao leitor – salvo aqueles que, porventura, tenham antecipado a reviravolta – e, a partir dele, somos impelidos a coletar todas as informações já apresentadas sobre Ramsay para melhor interpretar quem é este novo personagem que se apresenta. E as ações do bastardo de Bolton estavam para se tornar ainda mais cruéis.

Conforme falado anteriormente, Ramsay ocupa um espaço raro entre os personagens de *As crônicas de gelo e fogo*. Mesmo os personagens mais vis na obra de Martin possuem ressalvas; sejam por serem personagens menores, sobre os quais pouco conhecemos, como é o caso do violento Gregor Clegane, seja por entendermos (ainda que não justifiquemos) suas ações, como no caso do maquiavélico Mindinho e as humilhações de sua juventude. Ramsay Bolton, no entanto, parece operar em um extremo de maldade incomum na saga de George R.R. Martin, o que o tornaria ainda mais desconcertante.

Talvez tenha sido essa constatação que levou os criadores de *Game of Thrones* a terem, como é praxe em adaptações, dado sua própria interpretação do personagem como forma de responder à questão. Contudo, suas escolhas narrativas levaram a outras tantas.

3 O show da família Bolton

Por mais que evitemos absolutos, o processo de adaptação de uma obra é sempre desafiador. Nesse tipo de tradução intersemiótica (cf. PLAZA, 1987), o signo literário, cujo tempo narrativo é elástico e se apoia na contribuição imaginativa do leitor, é transmutado para o signo cinematográfico, que tem o empenho de transpor para o meio visual o que estava na escrita. Esse desafio torna-se por demais dificultoso em se tratando de obras de fantasia, que exigem um maior empenhimento para manter o pacto de verossimilhança com a audiência. No caso específico da

série *Game of Thrones*, soma-se ainda o fator da incompletude da obra de partida, o que complexifica a relação de hipertextualidade.

Até a quarta temporada (2014), *Game of Thrones* cobriu os acontecimentos dos três primeiros romances da saga. A partir da quinta temporada (2015), a série alcançou a narrativa ainda em aberto dos dois últimos romances publicados, causando tensão entre os espectadores que também eram leitores por não saberem se estavam vendo ecos do que ainda aconteceria na obra literária ou se diante de resoluções paralelas.

O núcleo envolvendo a família Bolton foi pego nessa encruzilhada entre a história que já fora e a que ainda seria contada, o que teria exigido soluções narrativas próprias. Essas mudanças, porém, já estavam em curso antes do emparelhamento entre obra de partida e obra de chegada.

Ao adaptar o arco narrativo de Theon Greyjoy em *A fúria dos reis*, que explicamos anteriormente, a série optou pelo que Umberto Eco (2007, p. 389) chamou de “não fazer ver o dito”, quando se diz menos do que é dito na obra de partida. No caso, o personagem de Ramsay foi cortado e, com ele, toda a trama das identidades trocadas. Em lugar, Theon é traído por seus próprios homens em uma cena de leve tom jocoso que não coincide com o tom do texto de Martin, que escreve os capítulos suprarreferenciados como um *thriller*.

Em contrapartida ao “não fazer ver o dito” da temporada anterior, na terceira temporada (2013), a série decide por “fazer ver o não dito” (ECO, 2007, p. 384) ao escolher tornar explícita a tortura pela qual Theon foi submetido após se tornar prisioneiro de Ramsay, que aqui faz sua primeira aparição. George R.R. Martin não se exime de descrições violentas e até mesmo gráficas em *As crônicas de gelo e fogo*, o que torna ainda mais contundente a escolha de não descrever o que ocorre com Theon nas masmorras do Forte do Pavor.

Depois de estar ausente por dois livros, o leitor reencontra um Theon quase irreconhecível em *A dança dos dragões* (2012a), quinto volume da saga:

[...] Fazia muito tempo desde que olhara em um espelho, mas sabia como devia parecer velho. Seu cabelo se tornara branco; a maior parte caíra [...]. Os calabouços o deixaram fraco [...] e magro. E as mãos dele... Ramsay lhe dera luvas [...] recheadas com lã para esconder os dedos que faltavam, mas se alguém olhasse de perto poderia ver que três de seus dedos não dobravam. (MARTIN, 2012a, p. 223)

O leitor é compelido a reconstruir o que aconteceu com o personagem a partir de trechos semelhantes a esse e do monólogo interior, característico da onisciência seletiva (FRIEDMAN, 2002, p. 178) e que se tornou mais presente nos capítulos de Theon desde sua última aparição. Deixando que o leitor preencha as lacunas, Martin aposta no terror que a sugestão pode causar. Segundo definição feita por Ann Radcliffe, autora expoente da literatura gótica, tradição na qual Martin em muito se inspirou para a construção dos Bolton, o terror está “[...] relacionado à apresentação obscura dos objetos que o suscitam, de modo que a imaginação teria liberdade para operar [...]”. (RADCLIFFE, 2019, pp. 254-255)

Também seria concebível argumentar que, ao deixar a recriação das ações criminosas de Ramsay a cargo do leitor, Martin gera uma implicação de cumplicidade, levando o leitor a posicionar-se na cena imaginada. Para muitos leitores, era latente o desejo de que Theon fosse punido por suas ações em *A fúria dos reis*. Ao ver sua desumanização e, de certa forma, tomar parte nela, ficaria implícito o questionamento de se haveria justiça em tal ato ou apenas punição. Com

isso, George Martin aparenta fazer comentário sobre a perpetuação da violência, o que estaria em conformidade com o teor antiguerra de *As crônicas de gelo e fogo*, assunto que será retomado posteriormente.

Os atos de tortura de Ramsay parecem de um sadismo deliberado, uma vez que ele procurou despir Theon dos aspectos mais marcantes de sua persona. Martin também estabelece uma dinâmica de duplos entre ambos os personagens, na qual Theon representa o que Ramsay mais gostaria de ser: um herdeiro legítimo. A ironia reside em Ramsay não saber que o pai de Theon o renega tanto quanto a um filho bastardo. O texto não deixa claro, mas poderíamos especular (assim como a série o fez) que foi com isso em mente que Ramsay priva Theon de sua capacidade de gerar herdeiros, além das implicações misóginas de que agora ele teria o mesmo valor de uma mulher.

Na obra literária, Martin trabalha a questão com precisa ambiguidade, a ponto de passar despercebido por alguns leitores ou gerar teorias diversas sobre a natureza do que aconteceu com Theon. A série, contudo, reiterando o “fazer ver o não dito”, desfez tal ambiguidade em uma cena que Martin, apesar de assinar o roteiro do episódio, enfatizou não ter sido escrita por ele (T03E07 “The Bear and the Maiden Fair”).¹⁴

Novamente citando Eco (2007, p. 386), “uma tradução não deve dizer mais do que diz o original, ou seja, deve respeitar as reticências do texto fonte”. Todavia, esta não seria uma máxima incontestável, como o próprio Eco demonstra em sua análise de aspectos literários praticamente impossíveis de permanecerem ambíguos em uma adaptação para o meio visual. Entretanto, no caso em pauta, mais do que a eliminação da ambiguidade, foi a construção da cena que suscitou críticas negativas. Como explica a professora de Estudos Fílmicos, Anne Gjelsvik (2016, p. 68, tradução nossa),

a cena da castração foi um ponto crítico na recepção de *Game of Thrones*. Apesar de vários críticos terem reagido negativamente à representação de sexo e violência na série, a recepção geral, até esse ponto, havia sido favorável. Com essa cena, entretanto, mesmo os críticos que geralmente falavam da série de forma positiva disseram que ela havia cruzado a linha entre a violência aceitável e a inaceitável.¹⁵

Na revista cultural *The Atlantic*, o crítico Christopher Orr (DOUTHAT; KORNHABER; ORR, 2013, n.p., tradução nossa), por exemplo, questionou: “nós aprendemos qualquer coisa com essa cena além de que nosso psicopata nada discreto pode ser infinitamente mais doente do que percebíamos? Parece que Benioff e Weiss estão comprometidos em prolongar essa trama”.¹⁶ De fato, as cenas de tortura se prolongaram por seis dos dez episódios da terceira temporada, enquanto escondiam a identidade de Ramsay como torturador até o último episódio, resquício do estratagema criado nos livros. A considerável diminuição do impacto com a repetitividade das

¹⁴ A explicação de Martin pode ser encontrada na faixa de comentário do episódio em questão no DVD/blu-ray. O número 03, após a letra T, refere-se à temporada, e o 07, após a letra E, ao número do episódio. O mesmo padrão será utilizado em futuras referências.

¹⁵ “The castration scene was a touchstone in the reception of *Game of Thrones*. Although several critics had reacted negatively to the depiction of sex and violence in the series, the overall reception up to this point had been favorable. With this scene, however, even reviewers who generally spoke favorably of the series said the show had crossed the line between acceptable and unacceptable violence.”

¹⁶ “Did we learn anything at all from this scene other than that our well-advertised sicko might be infinitesimally more sick than we realized? It seems Benioff and Weiss are committed to dragging out this particular storyline. [...]”

cenar fez com que críticos as taxassem de “torture porn”;¹⁷ na mesma medida, não causa estranheza que Ramsay fizesse piadas relacionadas à emasculação de Theon, porém a própria série, extradigeticamente, tornou o caso alvo de gracejos recorrentes, abordagem oposta à do trauma indizível como apresenta Martin.

As críticas negativas parecem ter sido consideradas, pois, na quarta temporada (2014), as cenas envolvendo os dois personagens estavam mais contidas. Ainda assim, esse também é o momento que observamos o início da centralização do personagem de Ramsay, até então secundário na trama.

Nas três primeiras temporadas, o mais próximo que *Game of Thrones* tivera de um vilão, além da ameaça invernal dos Caminhantes Brancos, fora Joffrey Baratheon, o adolescente caprichoso coroado rei. Com o assassinato de Joffrey durante seu casamento, Ramsay é alçado à posição de antagonista principal, o que se consolidou na quinta temporada, quando a série esgotou o material existente nos livros publicados.

Assim como ocorre nos livros, Ramsay e Theon retornam a Winterfell para o casamento de Ramsay com uma das irmãs Stark, uma forma de legitimar o poder dos Bolton sobre a região. Em mais uma trama de identidades trocadas, tema recorrente no arco de Theon Greyjoy, no lugar da noiva pretendida encontra-se uma jovem chamada Jeyne Poole, obrigada a se passar pela Stark mais nova. Na série, a personagem de Jeyne Poole foi cortada e substituída por Sansa Stark, que, à época, tornava-se uma das personagens mais queridas de *Game of Thrones*.

Do ponto de vista do processo de adaptação, essa é uma mudança compreensível, configurando, para citar Eco uma vez mais, um “fazer ver outra coisa” (2007, p. 396). No meio audiovisual, é mister a economia narrativa; personagens são cortados, e subtramas, alteradas, especialmente se a obra de partida os tem em demasia. Para uma adaptação mais próxima do que é apresentado em *A dança dos dragões*, a série precisaria ter incorporado inúmeros personagens que fazem parte da complexa trama política do Norte, havendo ainda a dificuldade de materializar o conteúdo dos monólogos interiores de Theon, que agora ocupam parte majoritária em seus capítulos. Outrossim, o arco de Sansa na série já alcançara sua contraparte literária, portanto, não seria ilógico que, em vez de desdobrar-se uma nova trama, a personagem fosse inserida em uma já existente. Contudo, essa solução de ordem prática acarretou o que poderíamos chamar de um literal choque de pontos de vista.

Conforme explicamos, a narrativa de *As crônicas de gelo e fogo* ocorre segundo o ponto de vista de personagens selecionados, sendo Sansa Stark um deles. O arco narrativo da personagem envolve seu amadurecimento de menina sonhadora a experta nos ardis políticos. Para os espectadores da série, a inserção de Sansa no núcleo de Winterfell carregava a promessa de que agora ela iria “jogar o jogo dos tronos”, não mais sendo manipulada, talvez até mesmo sendo ela a manipular os Bolton. Esse, porém, não foi o resultado; Sansa Stark tornou-se em tudo substituta de Jeyne Poole, sofrendo os mesmos abusos e maus-tratos em seu casamento com Ramsay.

Uma das cenas mais polêmicas da série foi a de sua noite de núpcias, em que a câmera afasta-se de uma assustada Sansa para focar na reação angustiada de Theon, obrigado por Ramsay a permanecer no quarto (T05E06 “Unbowed, Unbent, Unbroken”). Para alguns, tratava-se, indubitavelmente, de uma cena desnecessária de estupro marital e de uma involução na personagem de Sansa, que mais uma vez tornava-se vítima (KORNHABER; ORR; SULLIVAN, 2015; LEON, 2015). A escolha de focar em Theon carregaria a infeliz implicação de que o que

¹⁷ Em tradução literal, “tortura pornográfica”. O termo foi cunhado pelo crítico David Edelstein para se referir ao uso de cenas gráficas de violência, de forma gratuita, no cinema.

ocorria com Sansa serviria apenas para o desenvolvimento do personagem masculino (ROBINSON, 2015; CIPRIANI, 2015). Para outros, entretanto, a cena já era esperada diante do que sabíamos sobre o caráter de Ramsay e as estruturas de poder no universo da série (MÜLLER, 2015; GOLDBERG, 2015); e alguns ainda questionaram por que a cena do livro, discutivelmente ainda mais chocante, não causou o mesmo furor. (YOUNG, 2015)¹⁸

É possível arrazoar que o episódio foi efetivo em seu papel de gerar discussões e que não cabe à ficção dar respostas fáceis às questões por ela propostas, contudo, ao que aparenta, o histórico de violência em *Game of Thrones* depôs contra a série. Em vez do “[...] conto gótico de inocência sacrificada que em alguns momentos lembra o sombrio e assombroso *A companhia dos lobos* de Angela Carter e Neil Jordan”,¹⁹ como colocou a jornalista Sarah Hughes (2015, n.p., tradução nossa), do *The Guardian*, a cena foi recebida como “a cena de estupro mais recente de *Game of Thrones*”, como ironizou Jen Trolie (2015, n.p., tradução nossa) na *Vox*.

Sendo impelido a comentar sobre o episódio, George Martin (2015, n.p., tradução nossa), em seu blog, optou por reportar-se ao processo de adaptação e suas consequências:

Quantos filhos Scarlett O’Hara [de *...E o vento levou*] teve? Três no romance. Um no filme. Nenhum na vida real: ela é uma personagem ficcional, ela nunca existiu. A série é a série, os livros são os livros; duas formas diferentes de contar a mesma história. Há diferenças entre os livros e a série desde o primeiro episódio da primeira temporada. E, por tanto tempo quanto, eu tenho falado sobre o efeito borboleta. Pequenas mudanças levam a mudanças maiores, que levam a mudanças maiores ainda.²⁰

O autor escusou-se de fazer juízo de valor com relação à série, mas foi agudo em sua observação, que pode ser vista de forma generalizada ou, dado o contexto, como um comentário referente à Jeyne Poole, uma personagem menor, mas cuja exclusão levou a todas as demais alterações envolvendo os arcos dos personagens de Theon e Sansa.²¹

Neste ensejo, pouco foi comentado que, por um viés puramente estrutural, o cerne desse impasse está na junção, em um mesmo núcleo, de dois personagens centrais com arcos narrativos incompatíveis. Se, por um lado, Sansa está em um processo de amadurecimento e ganho de autonomia, por outro, Theon está em uma jornada de restauração de sua identidade e busca por redenção, que se inicia com o resgate de Jeyne Poole. Se Sansa não mais precisa de alguém para salvá-la, Theon precisa de alguém para salvar.

Em meio a esse conflito de interesses que, por um momento, estagnou ambos os

¹⁸ Para uma análise mais extensiva sobre o tratamento dado às personagens femininas em *Game of Thrones*, bem como da reação do público a elas, ver *Women of ice and fire: Gender, Game of Thrones, and multiple media engagements* (GJELSVIK; SCHUBART, 2016) e *Women in Game of Thrones: Power, conformity and resistance* (FRANKEL, 2014).

¹⁹ “[...] a gothic tale of innocence sacrificed, which at times recalled Angela Carter and Neil Jordan’s dark and haunting *The Company of Wolves* [...]”

²⁰ “How many children did Scarlett O’Hara have? Three, in the novel. One, in the movie. None, in real life: she was a fictional character, she never existed. The show is the show, the books are the books; two different tellings of the same story. 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.”

²¹ É interessante mencionar que, desde o início, Martin procurara incluir Jeyne Poole em *Game of Thrones*. A personagem aparece no primeiro episódio (T01E01 “Winter is Coming”) e em versões prévias de roteiros escritos pelo autor para a série. (HIBBERD, 2020)

personagens, o personagem de Ramsay Bolton foi beneficiado. Ironicamente, aquele entre os três que não possui capítulos próprios, sendo, reiteramos, sempre apresentado pelos olhos de outrem. Dessa forma, o núcleo de Winterfell passou a concentrar-se no drama familiar dos Bolton.

Ramsay possui um ressentimento karamazoviano de sua condição de bastardo, no audiovisual tal qual na literatura. Seu desejo de legitimação é tanto pelo poder quanto pela aprovação do pai, e sua insegurança quando diante dele permanece um dos poucos traços de humanidade que vemos no personagem. No decorrer dos episódios, as tensões familiares aumentam cada vez mais, pontuadas pelas respostas cortantes de Roose Bolton ao repreender o comportamento intempestivo do filho: “se você ganha a reputação de ser um cachorro louco, você será tratado como um cachorro louco, levado e abatido para alimentar os porcos”²² (T06E02 “Home”). O parricídio, quando ocorreu, não foi inesperado.

Em contraste com os lampejos de humanização do personagem, a invencibilidade de Ramsay tornava-se proporcional ao aumento de seu tempo de tela, um afastamento considerável da ideia de realismo na alta fantasia que, no princípio, rendera tantos elogios à série. O personagem de Ramsay transformava-se de um homem com grave transtorno de personalidade enraizado em problemas parentais, conforme na obra de Martin, em uma espécie de supervilão.

A despeito da proeminência adquirida, e mesmo com vislumbres de uma profundidade emocional, Ramsay permaneceu o que o escritor inglês E.M. Forster (1956, p. 67) chamou de personagem plano, aquele que pode ser definido em poucas palavras e não passa por transformações significativas ao longo da narrativa, configurando um personagem estático. Em *Game of Thrones*, uma vez estabelecido o sadismo de Ramsay, sua brutalidade passa a competir com ela mesma e o cruel bastardo de Bolton começa e termina sendo o cruel bastardo de Bolton.

De fato, essa é uma construção congênere à de sua contraparte literária, entretanto, a vilania extrema de Ramsay tem funcionalidade nos livros pelo fato de ele ser percebido pelos olhos de um traumatizado Theon, sendo essa a única faceta que ele conhece de seu algoz. Além disso, na obra de Martin, o personagem de Ramsay não tem primazia sobre os demais, sendo, em lugar, o catalizador das ações dos personagens centrais. Conforme explica Forster (1956, p. 71, tradução nossa), “[...] um romance que seja complexo frequentemente precisa de personagens planas tanto quanto redondas, e o resultado da colisão entre elas assemelha-se à vida”.²³

Foi a percebida similitude com a vida real em um universo de fantasia e a imprevisibilidade de seu roteiro, bastante frisados no marketing da série, que atraíram tantos espectadores para *Game of Thrones*. No entanto, é possível notar um distanciamento dessa noção à medida que a série caminhava para seu desfecho e surpassava a narrativa até então publicada, e o personagem de Ramsay Bolton mostrou-se tanto sintoma quanto uma das causas.

4 “Se você acha que isso tem um final feliz, você não está prestando atenção”

Conforme argumentamos até aqui, em Ramsay, *Game of Thrones* teria encontrado o meio para a entrega constante de cenas com o intuito de chocar a audiência e lembrá-la da sordidez daquele universo, o que, aos poucos, tornara-se o *ethos* da série. Dessa forma, parece deliberado

²² Tradução nossa. No original: “If you acquire a reputation as a mad dog, you'll be treated as a mad dog. Taken out back and slaughtered for pig feed.”

²³ “[...] a novel that is at all complex often requires flat people as well as round, and the outcome of their collisions parallels life [...]”

que tenha sido ele a proferir o que poderia ser considerado o lema da série: “se você acha que isso tem um final feliz, você não está prestando atenção”.²⁴ Contudo, persiste o questionamento de por qual motivo o espectador idealizado pelos criadores de *Game of Thrones*²⁵ teria em seu horizonte de expectativas (cf. JAUSS, 1994) cenas de violência como as acima descritas.

Para Dan Hassler-Forest (2014), professor de Mídia e Estudos Culturais, a estética de violência de *Game of Thrones* estaria relacionada a questões mercadológicas. Apostando no conceito de “quality TV” [televisão de qualidade], canais pagos, como a HBO, promoviam sua programação como “[...] ‘imperdível’ [...] projetada para atrair consumidores abonados e com grau de escolaridade elevado [...] perpetuamente construindo para si um ar de seletividade, refinamento, singularidade e privilégio” (HASSLER-FOREST, 2014, p. 162; 164, tradução nossa),²⁶ o que os diferenciariam da programação aberta, por consequência mais acessível e, implicitamente, de menor qualidade.²⁷ Ainda segundo Hassler-Forest (2014, p. 164, tradução nossa),

[...] o cuidadoso desenvolvimento dessa identidade de marca fiou-se à forma com que oferecia aos consumidores um lugar no qual era aceito ser transgressivo em relação à TV convencional. Séries dramáticas de canais pagos tendem a oferecer esse tipo de transgressão televisiva ao incluir representação de nudez, sexo e violência [...], portanto, diferenciando-se das séries dramáticas “normais” da rede de televisão [...].²⁸

A transmissão de *Game of Thrones* ocorreu no que o teórico francês Alexis Pichard (2011) alcunhou de Segunda Era de Ouro da Televisão, iniciada nos anos 2000,²⁹ quando as séries de TV obtiveram um salto qualitativo tanto em termos técnicos quanto narrativos. O período, também chamado de “Peak TV” por conta do grande número de produções que estreavam a todo ano, foi formado por séries premiadas, como *The Sopranos* (1999-2007), *The Wire* (2002-2008) e *Breaking Bad* (2008-2013). Apesar da diversidade de gêneros narrativos, é possível notar a predominância de histórias protagonizadas por anti-heróis em circunstâncias árduas nas quais impera uma visão cínica de mundo, especialmente nas produções de canais pagos.

Isso posto, nesse preciso momento da história da TV, em um canal como a HBO, parecia haver a oportunidade ideal para a adaptação de uma obra como *As crônicas de gelo e fogo*, considerando a maturidade de seus temas e o alto orçamento necessário para materializar o Mundo Secundário criado por George R.R. Martin.

Superado o nicho inicial da série, formado por leitores prévios de Martin e por fãs de

²⁴ Tradução nossa. No original: “if you think this has a happy ending, you haven’t been paying attention” (T03E06 “The Climb”).

²⁵ Apesar de criada por Benioff e Weiss, entendemos a produção audiovisual como uma arte colaborativa por excelência, na qual, em maior ou menor grau, também pesam as decisões de produtores executivos, diretores, roteiristas e atores.

²⁶ “[...] ‘must see’ television [...] designed to appeal to affluent, highly educated consumers [...] perpetually constructing for itself an air of selectivity, refinement, uniqueness, and privilege.”

²⁷ Chamamos atenção para o antigo slogan da HBO: “It’s not TV. It’s HBO.” [Não é TV. É HBO].

²⁸ “[...] the careful development of this brand identity has relied on the way in which it ‘offers consumers a place where it’s okay to be transgressive with regard to mainstream television’. Premium cable’s drama series tend to offer this kind of televisual transgression by including depiction of nudity, sex, and violence [...] thus differentiating itself from ‘normal’ network TV drama [...]”

²⁹ Ainda que a Segunda Era de Ouro da Televisão não tenha oficialmente terminado, a chegada dos *streamings* alterou significativamente a forma de produção e de fruição do audiovisual.

fantasia, houve um aumento progressivo no número de espectadores, fisgados pela campanha promocional do estúdio, que frisava sua imprevisibilidade e o grafismo de suas cenas. Aos poucos, essa tornou-se a própria definição de *Game of Thrones*; definição que se retroalimentava à medida que a série buscava entregar o que percebia ser o interesse da audiência: violência, nudez e subversão de expectativas, em um exemplo de como o material adjacente à obra adaptada, como pôsteres, trailers, entrevistas, os chamados “paratextos”, também fazem parte da adaptação e “[...] inevitavelmente modelam nossa experiência e compreensão do próprio texto”. (STAM, 2006, p. 30)

O texto de Martin não é incontroverso quanto à violência apresentada, entre outros aspectos; contudo, até o momento, a obra permanece calcada no argumento antiguerra. Em *As crônicas de gelo e fogo*, Martin apresenta a guerra não como oportunidade para feitos grandiosos e descreve o trauma, a destruição de famílias, a vulnerabilidade dos menos favorecidos, a devastação da terra e as consequências que atingem mesmo aqueles que se julgavam mais distantes e protegidos.³⁰ A alusão mais direta a isso está no quarto livro da saga, *O festim dos corvos* (2012b), título que sugere quem seriam os maiores vencedores ao fim de uma guerra. Na passagem em questão, que pedimos licença para citar com largueza, Septão Meribald, antigo combatente agora recolhido em uma comunidade religiosa, explica a experiência que vira e vivera:

[...] gente simples que nunca tinha estado a mais de uma milha da casa onde nasceu até que algum senhor veio levá-los para a guerra. Mal calçados e malvestidos, partem marchando sob seus estandartes, muitas vezes sem melhores armas do que uma foice, uma enxada afiada ou um martelo que eles mesmos fizeram atando uma pedra a um pedaço de madeira com tiras de pele de animal. Irmãos marcham com irmãos, filhos com pais, amigos com amigos. Ouviram as canções e histórias, e por isso vão se embora de coração ansioso, sonhando com as maravilhas que verão, com as riquezas e as glórias que conquistarão. A guerra parece uma bela aventura, a melhor que a maioria deles alguma vez conhecerá. Então experimentam o sabor da batalha. Para alguns, essa única experiência é suficiente para quebrá-los. Outros resistem durante anos, até perderem a conta de todas as batalhas em que lutaram, mas mesmo um homem que sobreviveu a cem combates pode fugir no centésimo primeiro. Irmãos veem os irmãos morrer, pais perdem os filhos, amigos veem os amigos tentando manter as entranhas dentro do corpo depois de serem rasgados por um machado. Veem o senhor que os levou para aquele lugar abatido, e outro senhor qualquer grita que agora pertencem a ele. São feridos, e quando a ferida ainda está apenas meio cicatrizada, sofrem outro ferimento. Nunca há o suficiente para comer, os sapatos se desfazem devido às marchas, as roupas estão rasgadas e apodrecendo [...] Se quiser botas novas ou um manto mais quente ou talvez um meio-elmo de ferro enferrujado, têm de tirá-los de um cadáver, e não demora muito para que comecem também a roubar dos vivos, do povo em cujas terras combatem, homens muito parecidos com os que eram. [...] E um dia, olham ao redor e percebem que todos os seus amigos e familiares se foram, que estão lutando ao lado de estranhos [...] Não sabem onde estão nem como voltar para casa, e o senhor por quem combatem não sabe seus nomes, mas ali vem ele, gritando-lhes para se posicionarem, para fazerem uma fileira com as

³⁰ Apesar de não se considerar um pacifista, Martin foi objetor de consciência durante da Guerra do Vietnã, servindo alternativamente, de 1972 a 1974, como VISTA (*Volunteers in Service to America*), programa nacional de trabalho comunitário em áreas carentes.

lanças, foices e enxadas afiadas, para aguentarem. [...] E o homem quebra. [...].
(MARTIN, 2012b, p. 325)

Esse longo monólogo, conhecido entre os leitores como “discurso sobre o homem quebrado”, foi cortado da série, com referência apenas no título do episódio “The Broken Man” (T06E07). Em seu lugar, um novo personagem profere que “violência é uma doença. Você não cura a doença espalhando-a para mais pessoas”, no que é prontamente respondido que “você também não a cura morrendo”,³¹ visão endossada pela narrativa do episódio. Segundo o cocriador da série, D.B. Weiss, “a feia e infeliz realidade é que [esta] forma de pacifismo [...] geralmente é suicida quando você está no meio desse tipo de mundo em que eles todos [os personagens] estão,³² justificando o porquê de os personagens da série não terem escolha além dos atos de violência. Nesse sentido, falas como a de Ramsay, de que esta não seria uma história com um final feliz, têm efeito metanarrativo, direcionada tanto aos personagens quanto à audiência. Revela-se aqui um contraste entre a filosofia da série e a dos livros, que reflete, por sua vez, o interesse do autor em descrever não a violência, mas suas consequências físicas, psicológicas e sociais.

Nessa conjuntura, Martin não dá respostas quanto ao que configuraria uma vingança justificada, contudo, até o momento, a vingança nunca foi favorecida, e os personagens que a buscaram apenas contribuíram para perpetuar o ciclo de violência. Dessa forma, a acolhida da série ao sentimento de vingança cultivado por diversos de seus personagens repercute notável dissemelhança com a obra literária. Atendo-nos ao recorte feito neste artigo, a escolha de Sansa como responsável pela execução de Ramsay, atizando os cães que ele usava em suas caçadas humanas contra o próprio dono (T06E09 “Battle of the Bastards”), carrega uma justiça poética incomum para *As crônicas de gelo e fogo* e implica moralmente o espectador, que se regozija por Ramsay ter um fim à altura do sofrimento que infligira. Entretanto, permanece o questionamento de o que na crueldade de um personagem como Ramsay, e de outros tantos na miríade de habitantes de Westeros, atrairia o espectador, ou, ainda, como o espectador permaneceria ilícito a despeito disso. Tal questionamento também se aplicaria aos livros a partir dos quais a série foi adaptada.

As crônicas de gelo e fogo são uma obra provida de *páthos*. Comumente associado à retórica aristotélica, de onde se origina, *páthos* refere-se ao apelo às emoções por parte do orador como forma de persuasão. Em sua *Poética* (2007), Aristóteles (p.108-109) inclui *páthos* como elemento integrante da tragédia, definindo-o como “[...] uma ação destrutiva ou dolorosa, como o são as mortes insinuadas em cenas, as dores agonizantes, os ferimentos e outros casos semelhantes”. O resultado dessa ação e dos demais elementos que a originam levam à catarse, a purificação emocional que marca o ápice da tragédia.

Muitas são as situações desse feito em *As crônicas de gelo e fogo*, e a representação destas em tela, como a execução de Ned Stark e o Casamento Vermelho, marcam alguns dos momentos que contribuíram para a reputação de *Game of Thrones* como uma história diferenciada, que subverte os elementos comuns às histórias de fantasia. O predomínio de acontecimentos trágicos também colabora para que os momentos de serenidade tenham impacto maior, seja no leitor ou no espectador.

³¹ Tradução nossa. No original: “Violence is a disease. You don’t cure a disease by spreading it to more people”. “You don’t cure it by dying, either.”

³² Tradução nossa. No original: “The unfortunate, ugly reality is that [this] kind of pacifism [...] is often suicidal when you’re in the middle of the kind of world that they’re all in”. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=g-f_Nl3cURQ. Acesso em: 14 jan 2022.

A eficácia desses momentos de tragédia decorre da coesão interna dos acontecimentos, que enchem o público de terror ao perceber sua inevitabilidade. Reportando-nos novamente a Ann Radcliffe (2019, p. 262), a autora define como consequência do terror o alcance do sublime. Essa é uma noção que advém do filósofo Edmund Burke (1993, p. 48), como ela reconhece, que define que

tudo que seja de algum modo capaz de incitar as ideias de dor e de perigo, isto é, tudo que seja de alguma maneira terrível ou relacionado a objetos terríveis ou atua de um modo análogo ao terror constitui uma fonte do sublime, isto é, produz a mais forte emoção de que o espírito é capaz.

Essa não seria uma emoção oriunda de um suposto sadismo subconsciente, nem mesmo passaria sob reflexão prévia de seu significado, mas, sim, uma reação espontânea ao que se vê em tela. O sentido de pertença e coletividade acentuariam o sentimento, como mostram os registros em vídeo, postados em plataformas e redes sociais, das reações dos espectadores aos acontecimentos mais chocantes da série e o hábito adquirido de assistir aos novos episódios na casa de amigos ou em bares, fazendo torcida por seus personagens favoritos. Esses não são comportamentos inéditos; guardadas as devidas proporções, seriam análogos à fruição das tragédias gregas antigas e das tragédias de vingança, preferidas do teatro elizabetano e jacobino.

Por fim, um último ponto merece ser mencionado: as possíveis consequências do sucesso de *Game of Thrones* no que tange a futuras adaptações de obras de fantasia para o audiovisual. Ainda antes de seu término, emissoras de TV procuravam qual seria “a nova *Game of Thrones*”, e adaptações dessa variedade, como *The Last Kingdom* (2015-) e *The Witcher* (2019-),³³ possuem clara inspiração nas características visuais da série da HBO, com seu filtro azul-acinzentado e figurinos pesados em tons escuros. A ênfase nos aspectos dito realistas nas obras de fantasia também se faz presente, o que consideramos que poderia configurar um impasse a longo prazo para o gênero.

Na fantasia imersiva, como é o caso de *As crônicas de gelo e fogo* e, por extensão, de *Game of Thrones*, o leitor ou espectador “[...] posiciona-se entre a camada que circunda a narrativa e a que protege a forma como este mundo foi construído de qualquer sugestão de que ele não seja real” (MENDLESOHN, 2008, p. 59, tradução nossa)³⁴. Tendo isso em vista, realçar o valor mimético apenas daquilo que pode ser encontrado no Mundo Primário fragilizaria essa segunda camada ao lembrar ao receptor da obra que somente parte do que é apresentado possui equivalência no mundo real, contradizendo o próprio caráter especulativo da fantasia.

Em *Game of Thrones*, é notável a redução dos elementos relativos ao fantástico, com exceção de um ou outro dragão, escolha que gerou recepção positiva por parte da audiência, com a ressalva esperada dos leitores dos livros. Essa audiência estaria, no caso, em busca de um drama interpessoal aos moldes daqueles encontrados na considerada alta literatura, reforçando julgamentos prévios de que a fantasia seria um gênero menor, voltado para o público infanto-juvenil ou para os chamados “nerds”, bem como a noção de que violência e sexo são a única

³³ Adaptação da saga *Crônicas saxônicas*, do inglês Bernard Cornwell, e de *The Witcher: A saga do bruxo Geralt de Rívia*, do polonês Andrzej Sapkowski, respectivamente, ambas produzidas pela Netflix. É importante ressaltar que, apesar de a obra de Cornwell não se enquadrar no gênero fantasia, a série é comparada a *Game of Thrones* por sua trama política e pelo visual, reforçando o que argumentamos sobre o apagamento dos elementos fantásticos na adaptação da obra de Martin.

³⁴ “[...] sit between the shell that surrounds the narrative and the shell that protects the world as it is built from any suggestion that it is not real [...].”

forma de voltar uma obra para o público adulto. Assim sendo, o que parecia atrair o público – e era exacerbado pela série – seria a paradoxal impressão de realismo na fantasia.

Se este paradoxo faz parte do texto de George R.R. Martin, como de fato o faz, o mesmo não pode ser dito de todas as demais obras do gênero. Ao começar a escrita de *As crônicas de gelo e fogo*, Martin tinha em mente uma reinterpretação dos elementos que haviam se tornado comuns no fantástico. Ainda assim, elementos mitopoéticos e mesmo metafísicos se fazem presentes em *As crônicas de gelo e fogo*, no arco de alguns personagens mais do que em outros, ganhando espaço a partir do quinto livro. Como postula o próprio Martin (FLOOD, 2018, tradução nossa), reverberando G.K. Chesterton e J.R.R. Tolkien,³⁵

as pessoas leem fantasia para ver as cores de novo [...] em algum lugar em nosso íntimo, nós não queremos viver uma vida de desespero silencioso [...]. A fantasia nos leva a lugares extraordinários e mostra maravilhas, e isso preenche uma necessidade [...] do ser humano.³⁶

Ao tratar toda fantasia, novas, antigas ou recém-adaptadas, a partir das possibilidades de desconstrução de tropos da literatura de fantasia, corre-se o risco de o método logo se tornar um novo padrão, e o que era subversão terá de ser subvertido.

Referências

ARISTÓTELES. *Poética*. 2.ed. Trad. Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2007.

BURKE, E. *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo*. Trad. Enid Abreu Dobránszky. São Paulo: Editora Unicamp, 1993.

CARDOSO, F. G. *Cultura de massa e recepção: os movimentos interpretativos de O mundo de gelo e fogo de George R. R. Martin*. Tese (Doutorado em Literatura) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2020.

CHESTERTON, G.K. A ética do país das fadas. In: _____. *Ortodoxia*. Trad. Murilo Resende Ferreira. Campinas: Ecclesiae, 2018.

CIPRIANI, C. Review: ‘Game of Thrones’ Season 5 Episode 6 ‘Unbowed, Unbent, Unbroken’: when the series betrayed Sansa Stark. IndieWire, 18 maio 2015. Disponível em: <<https://www.indiewire.com/2015/05/review-game-of-thrones-season-5-episode-6-unbowed-unbent-unbroken-when-the-series-betrayed-sansa-stark-61772/>>. Acesso em: 08 jan 2022.

DOUTHAT, R.; KORNHABER, S.; ORR, C. *Game of Thrones* worst scene yet?. The Atlantic, 13 maio 2013. Disponível em: <<https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2013/05/-i-game-of-thrones-i-worst-scene-yet/275772/>>. Acesso em: 06 jan 2022.

³⁵ Para mais sobre a fantasia como reencantamento do mundo, ver CHESTERTON (2018) e TOLKIEN (2003).

³⁶ “[...] people read fantasy to see the colours again [...] somewhere in our heart of hearts we don’t want to live the lives of quiet desperation [...]. Fantasy takes us to amazing places and shows us wonders, and that fulfils a need in the human heart.”

ECO, U. *Quase a mesma coisa – experiências de tradução*. Trad. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2007.

FAULKNER, W. William Faulkner – Banquet Speech. NobelPrize.org. Disponível em: <<https://www.nobelprize.org/prizes/literature/1949/faulkner/speech/>>. Acesso em: 4 jan 2022.

FLOOD, A. George RR Martin: ‘When I began A Game of Thrones I thought it might be a short story’. The Guardian, 10 nov. 2018. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/books/2018/nov/10/books-interview-george-rr-martin>>. Acesso em: 16 jan 2022.

FORSTER, E. M. *Aspects of the novel*. Eugene, OR: Harvest Books, 1956.

FRANCO JR, A. Operadores de leitura da narrativa. In: BONNICI, T.; ZOLIM, L (ed.). *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. Maringá: EDUEM, 2003.

FRANKEL, V. E. *Women in Game of Thrones: Power, conformity and resistance*. Jefferson, NC: McFarland, 2014.

FRIEDMAN, N. O ponto de vista na ficção: O desenvolvimento de um conceito crítico. Trad. Fábio Fonseca de Melo. In: *Revista USP*, São Paulo, n. 53, pp. 166-182, março/maio 2002.

GAME of Thrones [Seriado]. Criação de David Benioff e D. B. Weiss. Estados Unidos: Warner Bros. Television Distribution, 2011-2019. 8 temporadas, 73 episódios, son., color.

GAMEOFTHRONES. Game of Thrones Season 6: Inside The Episode #7 (HBO). Youtube, 5 jun. 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=g-f_Nl3cURQ>. Acesso em: 14 jan 2022.

GJELSVIK, A. Unspeakable acts of (sexual) terror as/in quality television. In: GJELSVIK, A.; SCHUBART, R. (org.). *Women of Ice and Fire: Gender, Game of Thrones, and Multiple Media Engagements*. New York: Bloomsbury Academic, 2016.

GOLDBERG, M. How did *Game of Thrones* go too far when we knew the destination?. Collider, 19 maio 2015. Disponível em: <<https://collider.com/game-of-thrones-sansa-rape-scene-editorial/>>. Acesso em: 08 jan 2022.

HASSLER-FOREST, D. *Game of Thrones: quality television and the cultural logic of gentrification*. In: *TV/Series*, n. 6, pp. 166-167, 2014. Disponível em: <<https://journals.openedition.org/tvseries/323>>. Acesso em: 11 jan 2022.

HIBBERD, J. *Fire cannot kill a dragon: Game of Thrones and the official untold story of the epic series*. New York: Dutton Books, 2020.

HUGHES, S. Game of Thrones recap: season five, episode six – Unbent, Unbowed, Unbroken. The Guardian, 18 maio 2015. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/tv-and-radio/tvandradioblog/2015/may/18/game-of-thrones-recap-season-five-episode-six-unbent-unbowed-unbroken>>. Acesso em: 08 jan 2022.

HUTCHEON, L. *Uma teoria da adaptação*. 2.ed. Trad. André Cechinel. Florianópolis: Editora UFSC, 2013.

JAUSS, H. R. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.

KORNHABER, S.; ORR, C.; SULLIVAN, A. *Game of Thrones: A pointless horror and a*

- ridiculous fight. The Atlantic, 18 maio 2015. Disponível em: <<https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2015/05/game-of-thrones-roundtable-season-5-episode-six-unbowed-unbent-unbroken/393503/>>. Acesso em: 08 jan 2022.
- LEON, M. The Rape of Sansa Stark: 'Game of Thrones' goes off-book and enrages its female fans. The Daily Beast, 19 maio 2015. Disponível em: <<https://www.thedailybeast.com/the-rape-of-sansa-stark-game-of-thrones-goes-off-book-and-enrages-its-female-fans/>>. Acesso em: 08 jan 2022.
- MARTIN, G. R. R. *A dança dos dragões*. Trad. Marcia Blasques. São Paulo: Leya, 2012a.
- MARTIN, G. R. R. *A fúria dos reis*. Trad. Jorge Candeias. São Paulo, Leya, 2011.
- MARTIN, G. R. R. *O festim dos corvos*. Trad. Jorge Candeias. São Paulo: Leya, 2012b.
- MARTIN, G. R. R. The show, the books. Not a blog, 18 maio 2015. Disponível em: <<https://grrm.livejournal.com/427713.html>>. Acesso em: 08 jan 2022.
- MENDLESOHN, F. *Rhetorics of fantasy*. Middletown, CT: Wesleyan University Press, 2008.
- MÜLLER, L. Game of Thrones 5x06: Unbowed, Unbent, Unbroken. Série Maníacos, 19 maio 2015. Disponível em: <<https://seriemaniacos.tv/game-of-thrones-5x06-unbowed-unbent-unbroken/>>. Acesso em: 08 jan 2022.
- MURPHY, J. Name of Thrones: Parents are naming their kids after favorite 'Game of Thrones' characters. In: NBC News, 10 maio 2019, atualizado em 13 maio 2019. Disponível em: <https://www.nbcnews.com/pop-culture/tv/lil-joffrey-game-thrones-baby-names-n1004541>. Acesso em: 11 jan 2022.
- PICHARD, A. *Le nouvel âge d'or des séries américaines*. Paris: Le Manuscrit, 2011.
- PLAZA, J. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- RADCLIFFE, A. Do sobrenatural na poesia. Trad. Marcos Balieiro. In: *Prometheus - Journal of Philosophy*, v. 11, n. 31, pp. 259-267, setembro/dezembro 2019.
- ROBINSON, J. *Game of Thrones* absolutely did not need to go there with Sansa Stark. Vanity Fair, 17 maio 2015. Disponível em: <<https://www.vanityfair.com/hollywood/2015/05/game-of-thrones-rape-sansa-stark>>. Acesso em: 08 jan 2022.
- ROBINSON, T. George R.R. Martin continues to sing a magical tale of ice and fire. Sci-Fi.com, 2000. Disponível em: <<https://web.archive.org/web/20020223190420/http://www.scifi.com/sfw/issue190/interview.html>>. Acesso em: 4 jan 2022.
- STAM, R. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. *Ilha do Desterro: A journal of English language, literature in English and cultural studies*. Florianópolis: UFSC, n. 51, pp. 19-53, julho/dezembro 2006.
- TOLKIEN, J.R.R. Sobre contos de fadas. In: _____. *Árvore e folha*. Trad. Ronald Kyrmse. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2013.
- TROLIO, J. *Game of Thrones'* latest rape scene made viewers very angry. And rightfully so. Vox, 18 maio 2015. Disponível em: <<https://www.vox.com/2015/5/18/8622119/game-of-thrones-sansa-rape>>. Acesso em: 08 jan 2021.
- YOUNG, C. The problem with the backlash to the *Game of Thrones* rape scene. Time, 21 maio 2015. Disponível em: <<https://time.com/3891450/the-problem-with-the-backlash-to-the-game-of-thrones-rape-scene/>>. Acesso em: 08 jan 2022.

Recebido em: 09/02/2023

Aceito em: 27/04/2023