

JOGOS DE PODER

Espaço condicionante e alegorias da contemporaneidade em *A Guerra dos Tronos*

Murilo Filgueiras Correa (UEM – PLE)

RESUMO

A influência do meio sobre o indivíduo não é mais novidade após o Naturalismo e os estudos do behaviorismo, ela é associada ao desenvolvimento social e procura desnudar certas atitudes e situações. O estudo traça uma análise sobre os elementos espaciais percebidos na obra *A Guerra dos Tronos* (2010), de George R. R. Martin, pretende-se demonstrar como a cidade Porto Real, sede do exercício do poder, enquanto espaço de atuação, exerce determinante intervenção sobre as personagens habitantes e como isso influencia seus comportamentos e interpretações próprias da realidade. Dialogando com a obra *O Cortiço* (1890), de Aluísio Azevedo, por meio de pressupostos da literatura comparada, sustenta-se a tese de que as consequências impostas às personagens seriam alegorias atemporais e, de certa forma, trágicas da vida em sociedade.

Palavras-chave: Espaço narrativo; Influência do meio; Relações de poder; George R. R. Martin.

ABSTRACT

The influence of the environment on the individual is nothing new after naturalism and behaviorism studies, it is associated with social development and seeks to lay bare certain attitudes and situations. The study provides an analysis of the spatial elements perceived in the work *A Game of Thrones* (1996 in the USA, 2010 in Brazil) by George RR Martin, is intended to demonstrate how the city Porto Real, seat of power, as an area of acting, exercises decisive intervention on the inhabitants characters and how this influences their behavior and own interpretations of reality. Dialoguing with the work *O Cortiço* (1890), from Aluísio Azevedo, through literature assumptions compared, holds up the thesis that the consequences imposed on the characters would be timeless and somehow tragic allegories of life in society.

Keywords: Narrative space; Environment's Influence; Power Relations; George R. R. Martin.

“A narrativa repudia sempre os elementos mortos (as motivações vazias) e dessa lei não pode o ficcionista fugir.”
(Osman Lins, 1976)

“O diabo está nos detalhes.”
(George R. R. Martin, 2010)

Na década de 1980 o crítico e filósofo Michel Foucault já afirmava que há várias gerações o espaço narrativo se encontrava desqualificado nos estudos acadêmicos, uma instância esquecida e desvalorizada, especialmente se comparada ao número de estudos literários, filosóficos e científicos que tratam de reflexões acerca do tempo (BORGES FILHO, 2007, p. 11-12). As teorias sobre narrativas contemporâneas, da segunda metade do século passado até hoje pendem, contudo, para uma valorização crescente dos elementos espaciais em detrimento dos temporais, e o motivo se encontra justamente na mudança de prioridades concernentes ao todo diegético: os feitos heroicos de outrora, as jornadas, as pelejas, enfim, o

desenrolar do tempo perdeu importância e “(...) o herói passou a ser visto como mais um num mundo que não lhe dá a menor oportunidade de ser agente de algo realmente significativo” (BORGES FILHO, 2007, p. 13).

Uma síntese comprobatória do exposto está explícita nos variados e já famigerados comentários sobre a obra *O Cortiço* (1890), de Aluísio Azevedo, dos quais consta que a personagem protagonista da obra seria o próprio cortiço, enquanto espacialidade condicionante das atitudes tomadas por seus moradores, haja vista que o romance realista/naturalista teve como um de seus pressupostos a influência do meio sobre o indivíduo (DIMAS, 1985, p. 47).

Destaca-se a afirmação de Terry Eagleton: “Não há conceito que não esteja enredado em um jogo aberto de significação, impregnado de vestígios e fragmentos de outras ideias” (EAGLETON, 2006, p. 197). Deste modo, ponderar sobre o espaço não significa ignorar as outras instâncias narrativas, mas sim projetá-lo sobre elas a fim de atingir uma compreensão ainda mais abrangente da sua significação e influência nas personagens e na obra, atentando para a assertiva de Osman Lins de que “compreender melhor uma obra não significa decifrá-la: os seus corredores são infindos” (LINS, 1976, p. 96).

A intenção deste estudo é lançar um olhar sobre a caracterização espacial presente na narrativa do estadunidense George R. R. Martin, e como se entrelaçam no universo fantástico de *As Crônicas de Gelo e Fogo* a ambientação, entendida por Osman Lins como “(...) o conjunto de processos conhecidos ou possíveis, destinados a provocar, na narrativa, a noção de determinado *ambiente*” (LINS, 1976, p. 77), as focalizações e, por fim, as trajetórias das personagens.

Levando-se em consideração o limite reduzido do número de páginas, o presente trabalho figura como estudo introdutório, cuja intencionalidade aponta para possíveis reflexões e tratamentos posteriores mais pormenorizados. Para tanto, o recorte abrange as trajetórias de duas personagens, Eddard Stark e Robert Baratheon, do primeiro volume da saga, *A Guerra dos Tronos* (2010).

Com a sintaxe narrativa das duas trajetórias escolhidas serão estabelecidas as relações de tais personagens com o meio/espaço no qual estão inseridas, e se tais relações, bem como suas consequências são, de fato, condicionadas pela ambientação e, se sim, de quais maneiras elas estão configuradas.

Fica evidente, pois, a necessária definição e situação terminológica dos conceitos a serem tratados neste estudo. Carlos Reis, em seu *Dicionário de Narratologia*, apresenta o espaço como uma das categorias mais importantes da análise literária, não somente pelas já

citadas projeções e articulações funcionais estabelecidas com as outras categorias, mas também pelas incidências semânticas que emanam dele (REIS, LOPES, 2007, p. 135). Na definição do *Novíssimo Aulete Dicionário Contemporâneo da Língua Portuguesa* o vocábulo espaço seria “(...) 12. Área de influência ou atuação de um grupo” (GEIGER, 2011, p. 593).

Partindo destas interpretações preliminares já seria possível inferir que o espaço exerce sim significativa influência sobre seus personagens habitantes, incidências de grande carga semântica e, em certos casos, determinantes para o desenvolvimento do enredo.

Nos livros componentes da saga *As Crônicas de Gelo e Fogo* e também no seriado televisivo *Game of Thrones*, produzido pelo canal HBO, um dos fatos que mais suscitaram discussões na internet e inúmeras teorias e leituras diferentes foram as mortes sumárias de personagens construídas com características heroicas e, logicamente, com horizontes de expectativa por elas previamente estabelecidos, supostamente, de forma proposital a fim de catalisar a “frustração” dos leitores/espectadores, mantendo uma crescente e imprevisível tensão quanto ao desenvolvimento diegético.

Dentro deste cenário traiçoeiro criado por George R. R. Martin (GRRM) o espaço narrativo surge como elemento decisivo na trajetória das personagens em questão. Robert Baratheon e Ned Stark possuem suas próprias ideias e abordagens pessoais sobre a realidade que os cerca e, como se pretende demonstrar, cometem equívocos no modo como escolhem exercer o poder a que possuem acesso. Ambos exercem cargos de grande autoridade, respectivamente, o Rei e sua Mão, que é uma espécie de general primeiro-ministro, são responsáveis por uma enorme porção de território, um reino de proporções continentais chamado Westeros. Suas atitudes e julgamentos, contudo, põem em xeque os próprios títulos e levam os dois à desgraça.

Espaço na Narrativa

A relação entre poder e espaço se encontra sintetizada no conceito de território. Oziris Borges Filho afirma que “Desde o início da Geografia, o conceito de território está intimamente associado ao conceito de poder. Território é o espaço dominado por algum tipo de poder, é o espaço do ponto de vista político ou da relação de dominação-apropriação” (BORGES FILHO, 2007, p. 28). É inferível, pois, que as relações de poder representadas em uma obra são também relações territoriais, tornando tal esclarecimento conceitual indispensável a uma topoanálise.

O geógrafo Milton Santos, na obra *A Natureza do Espaço*, estabelece também uma diferença entre as concepções de espaço e de paisagem. Para ele a paisagem é uma junção de

formas que carregam intrinsecamente as heranças representativas das sucessivas relações estabelecidas entre o homem e a natureza, já o espaço seria a soma da paisagem com a presença da vida que o anima. “Enquanto simples materialidade, nenhuma parte da paisagem tem, em si, condições de provocar mudanças no conjunto” (SANTOS, 2006, p. 107), sendo necessárias, portanto, as ações constituintes, a vida do e no espaço.

As personagens e suas ações constituem o espaço dentro de uma paisagem já carregada de significações, e as disputas que emergem da trama configuram os limites territoriais que darão dinâmica ao desenvolvimento da narrativa.

No que tange às ferramentas e técnicas das quais o escritor pode lançar uso figura a já citada ambientação, convém detalhar as três modalidades propostas por Osman Lins, a franca, a reflexa e a dissimulada. Nas palavras do autor:

Por *ambientação*, entenderíamos o conjunto de processos conhecidos ou possíveis, destinados a provocar, na narrativa, a noção de um determinado *ambiente*. Para a aferição do espaço, levamos em conta nossa experiência do mundo; para ajuizar sobre a ambientação, onde transparecem os recursos expressivos do autor, impõe-se um certo conhecimento da arte narrativa. (LINS, 1976, p. 77)

É importante o estabelecimento da diferença entre espaço e ambientação na acepção proposta pelo autor. O espaço se configura aqui como delimitações de terrenos simples (uma sala ou um quarto, por exemplo), enquanto a ambientação possui um caráter mais conotativo em oposição a denotação imediata do espaço. A construção da ambientação envolve a fusão dos elementos espaciais num quadro de complexas significações que geralmente apontam para dimensões simbólicas de interpretação (DIMAS, 1985, p. 20).

A ambientação franca seria aquela que se distingue pela introdução explícita e independente do narrador, externo à ação e pautado por um denso descritivismo. Tal “excesso” no detalhamento acaba por causar uma pausa no desenvolvimento das ações e da própria narrativa, podendo inclusive levar leitores menos atenciosos a pularem páginas para avançar na história. Este fenômeno também já foi tratado por Georg Lukács, no ensaio *Narrar ou Descrever*, de 1967, onde afirma que “Nenhum escritor pode representar algo vivo se evita completamente os elementos acidentais; mas, por outro lado, precisa superar na representação a casualidade nua e crua, elevando-a ao plano da necessidade” (LUKÁCS, 1967, p. 46).

Neste texto Lukács aborda escritores naturalistas como Émile Zola e suas formas de representação, as quais suscitam discussões envolvendo a descrição e sua real necessidade no todo diégético. A citação acima demonstra como os elementos descritivos pressupõem deveras um cuidado com a moderação e pertinência dos mesmos, elevar a causalidade ao plano da

necessidade consiste em tornar a descrição parte indispensável da narração, exercendo influência decisiva sobre a ambientação e sobre a focalização que, finalmente, resultarão na eficácia do efeito estético.

Um notório exemplo de ambientação franca pode ser destacado, novamente, em linhas do clássico naturalista *O Cortiço*:

Amanhecera um domingo alegre no cortiço, um bom dia de abril. Muita luz e pouco calor. As tinas estavam abandonadas; os coradouros despídos. Tabuleiros e tabuleiros de roupa engomada saíam das casinhas, carregados na maior parte pelos filhos das próprias lavadeiras que se mostravam agora quase todas de fato limpo; os casaquinhos brancos avultavam por cima das saias de chita de cor. Desprezavam-se os grandes chapéus de palha e os aventais de aniagem; agora as portuguesas tinham na cabeça um lenço novo de ramagens vistosas e as brasileiras haviam penteado o cabelo e pregado nos cachos negros um ramallete de dois vinténs; aquelas trancavam no ombro xales de lã vermelha, e estas de crochê, de um amarelo desbotado. Viam-se homens de corpo nu, jogando a placa, com grande algazarra. Um grupo de italianos, assentado debaixo de uma árvore, conversava ruidosamente, fumando cachimbo. Mulheres ensaboavam os filhos pequenos debaixo da bica, muito zangadas, a darem-lhes murros, a praguejar, e as crianças berravam, de olhos fechados, esperneando. A casa da Machona estava num rebuliço, porque a família ia sair a passeio; a velha gritava, gritava Nenen, gritava o Agostinho. De muitas outras saíam cantos ou sons de instrumentos; ouviam-se harmônicas e ouviam-se guitarras, cuja discreta melodia era de vez em quando interrompida por um ronco forte de trombone. (AZEVEDO, 1997, p. 44)

Abundante em adjetivos e recortes momentâneos de atitudes cotidianas, manifestadas especialmente no uso do pretérito imperfeito, o narrador de Azevedo se detém neste momento em “desenhar a paisagem”, criando uma ambientação prévia e franca. Adiante, as ações das personagens hão de configurar o espaço propriamente dito e as noções limítrofes de território, dando coesão ao enredo.

Sobre ambientação franca e sua relação com a descrição, Antônio Dimas afirma que “Da sua pertinência ou impertinência não se pode falar em abstrato, pois só o contexto do romance é que permite sua avaliação” (DIMAS, 1985, p. 21). Escritores realistas e naturalistas frequentemente serviam aos leitores longas descrições, atentos ao princípio de organizar um retrato objetivo e ao mesmo tempo globalizante do local da ação.

Quando os elementos da história são apresentados a partir da perspectiva de uma personagem e numa narrativa em terceira pessoa é possível afirmar que se trata de uma ambientação reflexa. Osman Lins afirma que tal modalidade reduz as inconveniências de grandes blocos descritivos que podem comprometer o ritmo narrativo e da própria leitura, acrescentando com isso maior dinamicidade à obra.

A mesma configuração é abordada por Yves Reuter (2011, p. 83) como narrador homodiegético e perspectiva passando pela personagem, ou seja, quando o narrador assume a consciência de uma das personagens e a partir dela, dispondo de seus preconceitos e julgamentos individuais, percebe o que está a sua volta, adicionando elementos descritivos conforme estes se mostrarem necessários e, ainda sim, sempre de maneira perspectivizada.

A ambientação dissimulada é o contrário das outras duas. Osman Lins afirma que o adjetivo dissimulada faz referência, de fato, aos olhos de Capitu, justificando que sob esta modalidade “A ambientação reflexa como que incide sobre a personagem, não implicando numa ação” (LINS, 1976, p. 83). Tal mecanismo é, assim como os olhos da personagem machadiana, difícil de se desvendar, “(...) uma vez que nem se trunca o fluxo narrativo com o fato de se abrir uma clareira ornamental e nem se delega a um personagem a responsabilidade de nos transmitir, direta ou indiretamente, o *setting* em que se insere” (DIMAS, 1985, p. 26).

Tal processo oblíquo de ambientação exige não a personagem passiva das modalidades anteriores franca e reflexa, mas sim uma personagem ativa, sendo identificada precisamente no sutil enlace entre o espaço e a ação (LINS, 1976, p.83). Aproxima-se do método dramático de apresentação no qual se mesclam a descrição e o fluxo das ações num todo homogêneo.

Os, até agora, cinco livros da saga *As Crônicas de Gelo e Fogo*, *A Guerra dos Tronos* (2010), *A Fúria dos Reis* (2011), *A Tormenta de Espadas* (2011), *O Festim dos Corvos* (2012) e *A Dança dos Dragões* (2012), possuem em comum uma característica determinante para a ponderação aqui proposta — todos os capítulos são batizados com o nome da personagem/narradora do mesmo, caracterizando assim uma crônica individual. Segue um extrato do primeiro capítulo da personagem Eddard Stark:

Os visitantes entraram pelos portões do castelo como um rio de ouro e prata e aço polido, trezentos homens, um esplendor de vassalos e cavaleiros, soldados juramentados e cavaleiros livres. Sobre suas cabeças, uma dúzia de estandartes dourados abanavam de um lado para outro ao sabor do vento do Norte, adornados com o veado coroadado de Baratheon.

Ned conhecia muitos dos cavaleiros. Ali vinha Sor Jaime Lannister com os cabelos tão brilhantes como ouro batido, e ali estava Sandor Clegane com a face terrivelmente queimada. O rapaz alto ao seu lado só podia ser o príncipe herdeiro, e aquele homenzinho atrofiado ao lado era certamente o Duende, Tyrion Lannister.

Mas o homem enorme que vinha à cabeça da coluna, flanqueado por dois cavaleiros que usavam os mantos brancos como a neve da Guarda Real, pareceu a Ned quase um estranho... Até saltar de cima de seu cavalo de guerra com um rugido familiar e o esmagar num abraço de partir ossos.

— *Ned!* Ah, como é bom ver essa sua cara congelada — o rei o observou de cima a baixo e soltou uma gargalhada. — Não mudou nem um bocadinho. (MARTIN, 2010, p. 33)

O Rei Robert, contudo, não é personagem/narrador de nenhum capítulo, todas as suas aparições acontecem em capítulos de outras personagens como os da Rainha Cersei e os de Eddard, ou seja, toda sua representação é invariavelmente perspectivizada pelo olhar de outrem.

Com os pressupostos teóricos até aqui apresentados conclui-se que a ambientação construída no trecho destacado é a reflexa, lembrando que as três modalidades podem ser encontradas numa mesma obra, no entanto, um problema aparece: Osman Lins afirma que tal ambientação é identificada em narrativas escritas em terceira pessoa, e o narrador de GRRM, nomeado pelo título de cada capítulo, assume uma onisciência restrita a esta personagem usando, por vezes, construções verbais em primeira pessoa, como este outro exemplo ainda do mesmo capítulo:

— Nos meus sonhos, mato-o todas as noites — admitiu Robert. — Mil mortes ainda serão menos do que ele merece.
Não havia nada que Ned pudesse responder àquilo. Depois de uma pausa, disse:
— Devemos regressar, Vossa Graça. Sua esposa está à espera. (MARTIN, 2010, p. 36)

Para abordar o caso em questão a terminologia de Norman Friedman se mostra pertinente. Friedman classificou os possíveis pontos de vista ou perspectivas narrativas em oito divisões, respectivamente, a onisciência do autor-editor, a onisciência neutra, o “eu” como testemunha, o “eu” como protagonista, a onisciência multi-seletiva, a onisciência seletiva, o modo dramático e o modo câmera. Interessa aqui a categoria da onisciência multi-seletiva, definida como aquela na qual

(...) não somente o autor desaparece por detrás de um ‘eu’, narrador ou protagonista, mas não há aqui nem mesmo narrador. A história é apresentada diretamente tal como ela é vivida pelos personagens, isto é, tal como é ‘refletida’ em suas ‘consciências’. Além disso, a diferença entre este ponto de vista e o da onisciência neutra reside no fato de que o autor aqui mostra os pensamentos, percepções e sentimentos na medida e na maneira em que eles se produzem nas consciências dos personagens, enquanto no primeiro caso eles são resumidos ou analisados depois de ocorridos. (VAN ROSSUM-GUYON, 1977, p. 103)

GRRM segue o mesmo padrão narrativo em todos os livros da série, fazendo das personagens-título dos capítulos as focalizadoras dos objetos constituintes do espaço. Considerando a focalização como relação entre a visão, o agente que vê e aquilo que se vê

(BAL, 1990, p. 51), as ambientações construídas ao longo das crônicas são sempre focalizadas por uma personagem, passando pelo crivo de seus julgamentos e emoções.

Uma das funções do espaço, que dá fundamentação a esse estudo argumentativo, é a de justamente influenciar as personagens e também sofrer suas ações. Resgatando um dos princípios básicos do behaviorismo ao confirmar o homem como produto do meio, o espaço pode levar as personagens a agir ou pensar de uma determinada maneira (BORGES FILHO, 2007, p. 37), escritores naturalistas como Aluísio Azevedo exploraram a fundo tal possibilidade. Já na obra *A Guerra dos Tronos*, é possível identificar, como exemplo, a importância que a capital do reino, Porto Real, possui e como as personagens em questão, Robert e Ned, encaram tal importância de maneira distinta:

— Sento-me naquela maldita cadeira de ferro e ouço-os se queixarem até ficar com a mente embotada e o rabo em carne viva. Todos querem qualquer coisa, dinheiro, terra ou justiça. As mentiras que contam... e os meus senhores e senhoras não são melhores. Estou rodeado de adulateiros e idiotas. Aquilo pode levar um homem à loucura, Ned. Metade deles não se atreve a me dizer a verdade, e a outra metade não é capaz de encontrá-la. Há noites em que desejo que tivéssemos perdido no Tridente. Ah, não, não de verdade, mas...

— Compreendo - disse Ned com voz suave. Robert olhou para ele.

— Penso que compreendo. E se compreendo, é o único, meu velho amigo — sorriu. — Lorde Eddard Stark, é meu desejo nomeá-lo a Mão do Rei.

Ned caiu sobre um joelho. A oferta não o surpreendera; que outra razão teria Robert para viajar até tão longe? A Mão do Rei era o segundo homem mais poderoso nos Sete Reinos. Falava com a voz do rei, comandava seus exércitos, esboçava suas leis. Por vezes até se sentava no Trono de Ferro para fazer a justiça do rei, quando este se encontrava ausente, ou doente, ou indisposto de outra maneira qualquer. Robert agora oferecia uma responsabilidade tão grande quanto o próprio reino. Era a última coisa no mundo que desejava.

— Vossa Graça, não sou merecedor de tal honra.

Robert grunhiu com uma impaciência bem-humorada.

— Se quisesse honrá-lo, deixaria que se aposentasse? Planejo fazê-lo gerir o reino e lutar as guerras enquanto eu como, bebo e forno a caminho de uma cova antecipada — deu uma palmada no estômago e deu um sorriso. (MARTIN, 2010, p. 38)

O Rei Robert mostra-se fadigado e farto das atribuições reais, chegando mesmo ao ponto de desejar não possuir o trono e se anestésiar dele com embriaguez e sexo, delegando, desta maneira, as responsabilidades do governo ao amigo Ned, que nomeia como sua Mão. Ned Stark, por sua vez, encara o ato de governar de uma maneira radicalmente contrária, ao se colocar de joelhos diante do Rei e da honra do convite, demonstra profundo respeito e seriedade. Apesar de seu grande desejo interior ser o de não ter que exercer o cargo, seu senso

de honra, justiça e dever obriga-o a aceitar. E o exercício desse poder se concentra especialmente no poderio e autoridade emanantes da capital.

Sintaxe de *A Guerra dos Tronos*

Antes de tecer comentários acerca das trajetórias das duas personagens, traçar-se-á sintaxe narrativa do primeiro livro da saga, com o intuito de contextualizar o espaço para a análise. Na obra *Técnicas de Análise Textual* (1981), Carlos Reis define a sintaxe narrativa como o ato de separar a história do discurso, ou seja, uma discriminação dos eventos da trama, sem interferências do enunciado produzido pelo narrador (REIS, 1981, p. 283).

Tomando o conceito de *sequência* como crucial para o estudo da sintaxe, Reis classifica-a como a organização das unidades narrativas mínimas, as proposições, em ciclos finitos. Quanto ao tipo de organização sintagmática, que preside à organização sequencial da narrativa, destacam-se três possibilidades: o *encadeamento*, a *alternância* e o *encaixe*. O primeiro possui as sequências ordenadas e consecutivas, o segundo reveza sequências de origem diversa e o terceiro acontece quando uma ou várias destas unidades aparecem embutidas no interior de uma outra que as engloba (REIS, 1981, p. 286-87).

Deste modo, passa-se agora à enumeração das principais sequências da trama de *A Guerra dos Tronos*. Como se trata de uma obra cuja edição brasileira, publicada pela Editora Leya, possui 587 páginas e, sendo a temática do trabalho justamente as funções do espaço e suas influências sobre as personagens, será feita uma divisão primária baseada em duas regiões do reino de Westeros onde acontecem os eventos relacionados às trajetórias das personagens escolhidas para o estudo.

De antemão, convém afirmar que a ordenação das sequências no decorrer de todas as obras d'*As Crônicas de Gelo e Fogo* não seguem padrões específicos como os do encadeamento e até mesmo da alternância. A organização é pautada pelo encaixe, tratando-se de uma obra com mais de mil personagens nomeados até agora (MILLER, 2011, p. 4), e com capítulos que alternam a personagem/narradora e, conseqüentemente, sua focalização, o engastamento das sequências aparenta não possuir efetivo alternativo substituto.

Winterville

Após a chegada do Rei Robert Baratheon à cidade, cujo trecho já foi citado anteriormente, o Senhor e Protetor do Norte Eddard Stark recebe dele, seu amigo de infância, o convite para exercer o cargo de Mão do Rei, aceitando-o com relutância e apreensão. Durante as festividades pela estadia do Rei, a esposa de Ned, Catelyn Stark, recebe uma carta

de sua irmã Lysa Arryn, viúva da última Mão, Jon Arryn — a morte de Arryn abre os acontecimentos que levam o Rei a conduzir Ned ao cargo. Na carta ela afirma que a morte do marido foi orquestrada pela esposa de Robert, a Rainha Cersei Lannister e sua poderosa família. Ned se vê então com a responsabilidade de investigar a morte de seu antecessor, além das atribuições reais.

Ned e o Rei partem de volta à capital Porto Real antes do resto da comitiva. É quando seu filho caçula, Bran Stark, acidentalmente flagra a Rainha Cersei em ato sexual incestuoso com seu irmão Jamie Lannister, ao ser percebido pelo casal o garoto é arremessado do alto da torre onde estavam, ficando parapléxico após acordar do coma. Uma posterior segunda tentativa de assassinato do garoto é frustrada por Catelyn Stark enquanto fazia vigília ao lado do filho.

As filhas de Ned viajam com o pai até a capital, com o intuito de serem inseridas na sociedade real e, eventualmente, terem seus casamentos arranjados com outras famílias poderosas. A mais velha, Sansa Stark, já está prometida ao filho do Rei Robert, o príncipe herdeiro do trono Joffrey Baratheon.

Após o segundo atentado contra a vida de Bran, sua mãe Catelyn viaja em segredo até Porto Real para entregar a adaga que apreendera do suspeito a seu marido, e também para deixá-lo a par da situação. Um dos membros do Conselho Real, Petyr Baelish, conhecido como Mindinho, identifica a arma como sendo de propriedade do segundo irmão da Rainha, o anão Tyrion Lannister. No caminho de volta, Catelyn se encontra por acaso com o anão, tomando-o imediatamente como prisioneiro. Tyrion, usando da aguçada astúcia, exige um julgamento por combate e ganha sua liberdade com o auxílio de um mercenário.

Porto Real

Eddard Stark imediatamente inicia sua investigação sobre a morte de Jon Arryn, enquanto o Rei se preocupa apenas com bebidas e distrações, ordenando inclusive a realização de um torneio de boas-vindas a seu amigo Ned. A Mão do Rei acaba descobrindo que o motivo do assassinato da última Mão foi a descoberta de que os três filhos do Rei Robert e da Rainha Cersei são, na verdade, frutos do incesto com seu irmão.

Contudo, antes que pudesse ser informado da traição, o Rei é fatalmente ferido por um javali durante uma caçada, num acidente causado pela embriaguez. Em seu leito de morte o Rei pede a Ned que escreva seu testamento final, onde nomeou o príncipe Joffrey como seu legítimo sucessor. Ciente da verdade, porém, Ned escreve “legítimo herdeiro” ao invés do nome do príncipe.

Um dos irmãos do Rei, Renly Baratheon, sugere a Eddard que ele prenda a Rainha Cersei e tome o controle do trono antes que os Lannisters o façam. O senso de honra e justiça de Ned, porém, fazem-no discordar da proposta, ele busca ajuda em Petyr Baelish, recrutando seus guardas para protegê-lo enquanto acusa a Rainha. Baelish, todavia, trai Ned Stark, fazendo-o prisioneiro para Cersei. Toda a comitiva de Winterfell é assassinada, Sansa também é feita prisioneira, e a filha caçula de Ned, Arya Stark, consegue escapar e fugir.

Em seus dias e noites no calabouço, Eddard recebe repetidas visitas de outro membro do conselho real, o eunuco Lorde Varys, este o questiona sobre o porquê de confrontar a Rainha com a verdade sobre o incesto, obtendo como resposta de Ned que fora a loucura da misericórdia que o fizera tomar tal atitude, sua vontade era proteger as crianças inocentes.

Joffrey Baratheon é então coroado Rei aos 12 anos de idade e, na cerimônia de coroação, ouve os apelos de Ned e de sua filha Sansa por misericórdia. Ned Stark assume a culpa por ter conspirado contra o Rei Joffrey, mentindo desesperadamente numa tentativa de salvar, agora, a vida das próprias filhas. O Rei infante, entretanto, desdenha das palavras de Eddard e de sua filha, sua prometida Sansa Stark, ordenando que a cabeça da Mão fosse cortada imediatamente. O novo Rei então entrega a cabeça de Ned à sua própria filha, e diz a Sansa que essa é a misericórdia que os traidores merecem.

Robert, Ned e o Poder

As duas personagens encontram fins trágicos desencadeados por motivos distintos. O principal ponto em comum, além da profunda amizade e respeito, é justamente o local onde estão inseridos e de onde devem exercer o ofício real. Assumindo que o poder emana do conceito de território, as incidências semânticas deste elemento se tornam aqui indispensáveis.

A grande cidade e capital Porto Real possui cerca de 500 mil habitantes e é a sede do governo dos Sete Reinos de Westeros. Um local sujo e muito mal cheiroso, onde as famílias poderosas se isolavam entre muros e uma grande parcela dos habitantes vivia em condições precárias. Com uma sangrenta história de conflitos, rebeliões, conquistas, reconquistas e traições ao longo de mais de 300 anos desde sua fundação, Porto Real se consolidou como grande centro de todos os Sete Reinos. E isso influencia diretamente as personagens em questão, cada qual à sua maneira.

Bakhtin afirmou que “Todo conteúdo ideológico, sem exceção, qualquer que seja o código pelo qual ele é veiculado, pode ser compreendido e, em consequência, psiquicamente assimilado, isto é, ele pode ser produzido por intermédio do signo interior” (BAKHTIN, 2006, p. 58). É possível concluir, pois, que o cuidado descritivo apresentado nas obras da série

possui, de fato, uma função simbólica de grande construção significativa, especialmente se for levado em conta que o próprio George R. R. Martin já afirmou que a totalidade das descrições apresentadas, incluindo cenas de violência sexual, vastas paisagens, banquetes, e até mesmo sensações como um frio intenso que impedia os cães de farejarem, tudo isso tem uma importância relativamente pequena para o desenrolar da trama principal (ROSENBERG, 2015, p. 34). A ambientação minuciosa, contudo, proporciona a eficácia da verossimilhança nas atitudes, sentimentos e sensações das personagens.

Eddard Stark é construído quase como um arquétipo de honra, dever e justiça. Prova disso é a hesitação em aceitar o cargo de Mão justamente por julgá-lo demasiadamente importante e de uma responsabilidade tamanha que ele próprio não se sentia preparado para administrar. Não constitui um arquétipo exato pois possui um filho bastardo, que é uma das principais figuras tanto dos livros quanto do seriado televisivo, chamado Jon Snow, e cujas origens ainda permanecem incertas, conferindo ao honroso Lorde Stark a mancha do adultério.

Uma das passagens emblemáticas quanto à representação do caráter de Lorde Stark acontece quando os guardas de Winterfell capturam um desertor da Patrulha da Noite. A pena para a deserção é a morte e o Senhor da cidade deve aplicá-la, Ned ordena que seus filhos homens, incluindo o caçula Bran de apenas dez anos, presenciem a decapitação do prisioneiro, mesmo após os apelos da esposa de que Bran era jovem demais. Após a execução, Lorde Stark demonstra uma espécie de “frieza carinhosa” ao falar com o filho caçula sobre o cumprimento do dever:

O sangue dos Primeiros Homens ainda corre nas veias dos Stark, e mantemos a crença de que o homem que dita a sentença deve manejar a espada. Se tirar a vida de um homem, deve olhá-lo nos olhos e ouvir suas últimas palavras. E se não conseguir suportar fazê-lo, então talvez o homem não mereça morrer. Um dia, Bran, será vassalo de Robb, mantendo um domínio seu para o seu irmão e o seu rei, e a justiça caberá a você. Quando esse dia chegar, não deve ter nenhum prazer na tarefa, mas tampouco deverá desviar os olhos. Um governante que se esconde atrás de executores pagos depressa se esquece do que é a morte. (MARTIN, 2010, p. 17)

Na capital, e portando o distintivo de Mão do Rei, Ned passa lentamente a entender o ambiente que o cerca, acostumado à verdade, vê-se envolto num emaranhado de intrigas e conluios, conspirações e traições, assassinatos e mentiras. O estranhamento e o deslocamento de Stark é tão evidente que, durante suas investigações, até o próprio conselheiro real Petyr Baelish acaba expondo a ele um índice muito claro de quais poderiam ser suas intenções, ciente que o grande amigo do Rei possuía, na verdade, uma astúcia deficiente:

Eddard Stark não sentia nenhum apreço por aquelas intrigas.

— Pelos sete infernos — praguejou. *Realmente* parecia que o homem sobre o muro o observava. Subitamente desconfortável, Ned afastou-se da janela. — Será que todo mundo é informante de alguém nesta maldita cidade?

— Quase - Mindinho respondeu, e contou com os dedos da mão. - Ora, o senhor, eu, o rei... se bem que, agora que penso nisso, o rei conta à rainha muito mais do que devia, e não estou totalmente seguro a respeito dele — pôs-se em pé e continuou: — Há algum homem a seu serviço em quem confie por inteiro?

— Sim — Ned respondeu.

— Neste caso, possuo um palácio encantador em Valíria que adoraria lhe vender — disse Mindinho com um sorriso irônico. — A resposta mais sensata seria *não*, senhor, mas, que seja. Envie este seu modelo de perfeição a Sor Hugh e aos outros. Suas idas e vindas serão detectadas, mas nem mesmo Varys, a Aranha, é capaz de vigiar todos os homens ao seu serviço todas as horas do dia — e dirigiu-se para a porta.

— Lorde Petyr — Ned chamou. — ...Sinto-me grato por sua ajuda. Talvez tivesse sido errado de minha parte desconfiar de você.

Mindinho afagou sua pequena barba pontiaguda.

— É lento para aprender, Senhor Eddard. Desconfiar de mim foi a coisa mais sensata que fez desde que desceu de seu cavalo. (MARTIN, 2010, p. 185)

O já exposto desfecho da história de Ned Stark ilustra bem como seus conceitos e valores dignos de personagens heroicos sucumbiram diante da realidade cruel e maliciosa a que fora incumbido de governar.

O verdadeiro mandatário do poder, contudo, não se mostra muito satisfeito com as funções reais, apesar de ter travado uma terrível batalha para conquistar o Trono de Ferro, símbolo máximo do poder. Robert Baratheon iniciou a rebelião, que culminou com a queda do Rei Aerys II Targaryen, conhecido como O Rei Louco, por conta de uma paixão terminada de maneira trágica. Robert tomou o trono para vingar a morte da mulher que amava, assassinada a mando do Rei Louco, Ned lutou a rebelião ao lado do amigo.

Todavia, uma vez sentado no trono o Rei é obrigado a selar alianças com a poderosa família Lannister a fim de garantir estabilidade ao governo, casando-se assim com Cersei Lannister. Daí em diante a vida do Rei Robert resumiu-se a gastanças, comilanças, bebedeiras e orgias. Por conta de seu entorpecimento quase constante fora facilmente enganado pela esposa sobre a verdadeira paternidade dos filhos. O excerto abaixo retrata bem o grande contraste entre Robert e Ned quanto ao exercício do ofício:

O Grande Mestre Pycelle olhou para Mindinho e perguntou:

— O tesouro suporta a despesa?

— Que tesouro? — respondeu Mindinho com um trejeito de boca. — Poupe-me as tolices, Mestre. Sabe tão bem como eu que o tesouro está vazio há anos. Terei de pedir dinheiro emprestado. Não há dúvida de que os Lannister

o adiantarão. Devemos atualmente ao Senhor Tywin cerca de três milhões de dragões, que importam mais cem mil?

Ned ficou estupefato.

— Está dizendo que a Coroa tem uma dívida de *três milhões* de peças de ouro?

— A Coroa tem uma dívida de mais de *seis milhões* de peças de ouro, Lorde Stark. Os Lannister são os maiores credores, mas também pedimos emprestado a Lorde Tyrell, ao Banco de Ferro de Bravos e a vários cartéis mercantis de Tyrosh. Nos últimos tempos, tive de me virar para a Fé. O Alto Septão é pior no regateio do que um pescador de Dorne.

Ned estava horrorizado.

— Aerys Targaryen deixou um tesouro repleto de ouro. Como pôde deixar que isto acontecesse?

Mindinho encolheu os ombros.

— O mestre da moeda arranja o dinheiro. O rei e a Mão o gastam.

— Não posso acreditar que Jon Arryn tenha permitido que Robert reduzisse o reino à miséria — exclamou Ned em tom acalorado.

O Grande Mestre Pycelle abanou a grande cabeça calva, fazendo tilintar as correntes suavemente.

— Lorde Arryn era um homem prudente, mas temo que Sua Graça nem sempre escute conselhos sábios.

— Meu real irmão adora torneios e festins — disse Renly Baratheon —, e abomina aquilo a que chama "contar cobres".

— Falarei com Sua Graça — disse Ned. — Este torneio é uma extravagância que o reino não pode pagar. (MARTIN, 2010, p. 142-43)

Maquiavel já esclareceu a questão sobre diferentes principados e a necessidade de diferentes governantes. Nos principados hereditários, como era o do Rei Aerys II Targaryen, os governantes mantêm o poder e a política de seus antecessores. Já nos principados conquistados pela força, como o do Rei Robert Baratheon, os novos governantes enfrentam desafios maiores, pois não apenas criam inúmeros inimigos no processo de tomada do poder como também acabam por demonstrar involuntariamente aos outros como reclamar o trono para si (SCHULZKE, 2012, p. 47).

É possível afirmar que toda a trama central de *As Crônicas de Gelo e Fogo* consiste na disputa pelo Trono de Ferro. Nas obras da saga nenhuma personagem possui a segurança de um arquétipo, todas as idealizações são destruídas por GRRM diante da implacável escalada pelo poder. Um dos fatos que alavancaram a franquia ao sucesso mundial foi, justamente, a morte de personagens construídos com características heroicas e carismáticas, destruindo horizontes de expectativa já moldados a narrativas dramáticas convencionais.

Seria possível, então, afirmar que o próprio Trono de Ferro e/ou a disputa por ele constituiria, de fato, o protagonista da saga, enquanto símbolo da ganância e cobiça dos homens? Poder-se-ia argumentar com o apoio de conceitos como o de intencionalidade de Milton Santos, define a intencionalidade como “(...) uma espécie de corredor entre o sujeito e

o objeto” (SANTOS, 2006, p. 91). Trata-se, pois, de uma questão a ser ponderada em outro momento.

É possível comparar?

Leyla Perrone-Moisés defende na obra *Altas Literaturas* (1998) que “A literatura não interessa mais por ela mesma, o que interessa é ‘a literatura como...’” (PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 192-93), referindo-se a práticas culturais que modelam o artista e sua obra, e como estes se manifestam reflexivos sobre a realidade.

Já Sandra Nitrini, na obra *Literatura Comparada: história, teoria e crítica* (2000), apresenta o estudo comparativo em literatura como uma “disciplina indisciplinada”, que ainda se encontra em constantes e acirradas discussões acerca de seus métodos e objetivos. Para propor uma possibilidade de estudo comparado, Nitrini apresenta em seu livro o conceito de “invariante”, para ela:

A finalidade essencial do invariante consiste em instituir uma ordem de pesquisa que, sem negar a realidade essencial dos elementos variáveis, interessa-se, falando-se em termos metodológicos, apenas pelas identidades e similaridades, pelos elementos comuns da obra. (...) O comparatismo dos invariantes é o reflexo de uma visão voltada não para o particular e individual, mas para o geral e o universal, no conjunto de suas correlações. (NITRINI, 2000, p. 56)

Ao se aplicar uma tentativa de visão universal à obra objeto deste estudo algumas constatações se mostram coerentes, especialmente em quesitos que envolvem egoísmo, poder e domínio, tomando a obra, pois, *como* uma representação de uma forte tendência atitudinal e comportamental contemporânea.

É aqui que o raciocínio chega ao encontro dos escritores naturalistas de outrora, imbuídos do desejo de pintar a realidade com todas as atrocidades inerentes a ela, escritores como o já citado Aluísio Azevedo e a obra integrante do cânone brasileiro *O Cortiço*, nela o escritor,

(...) desistindo de montar um enredo em função de *pessoas*, ateu-se à sequência de descrições muito precisas onde cenas coletivas e tipos psicologicamente primários fazem, no conjunto, do cortiço a personagem mais convincente do nosso romance naturalista. Existe o quadro: dele derivam as figuras. (BOSI, 2006, p. 201)

A comparação proposta pelo trabalho é que, de maneira semelhante ao processo de Aluísio Azevedo, George R. R. Martin constrói uma alegoria daquilo que julga como sumo do comportamento humano frente à realidade e ao poder. O invariante instituído entre os dois escritores e suas obras é a influência do meio sobre aqueles que o habitam, este espaço pode ser alçado à categoria de personagem e, em casos como este, até mesmo à de protagonista, uma vez que entre seus atributos está o condicionamento de certas atitudes e valores

ideologicamente construídos nas personagens. Terry Eagleton afirma amargamente que “É o próprio fato de não podermos viver no presente — para nós, o presente é sempre parte de um projeto inacabado — o que faz nossas vidas serem como crônicas, e não narrativas. (...) A nossa é uma vida de desejo, que exaure nossa existência até o cerne” (EAGLETON, 2011, p. 282). O hedonismo desenfreado e a sede por simulacros, de fato, reduzem a vida a relações de poder e consumo, desejo e satisfação.

O espaço em questão, a capital dos Sete Reinos de Westeros, Porto Real, configura-se como palco de uma ciranda da disputa, como demonstra a fala de Mindinho no seriado *Game of Thrones*, no sexto episódio da terceira temporada — o caos é a escada do poder, muitos tentam subir e caem, outros são lançados ao topo, por honra ou pelos deuses, não importa, só o que há é a escada.

Considerações Finais

Procurou-se sustentar nesta argumentação a noção citada logo no início do texto, a de “herói insignificante” perante uma realidade que não necessita mais de heróis, e sim de jogadores capazes de captar a essência das relações humanas contemporâneas e manejar as situações em direção a uma concordância o mais abrangente possível.

Os infimos corredores de uma obra literária dificilmente serão completamente esgotados em análises, é o que faz de um produto uma obra de arte, cabe à crítica sempre levantar novos questionamentos, leituras e interpretações. O real valor de uma obra em sua sociedade só poderá ser medido pelo movimento da história, observando-se os momentos, os motivos e as maneiras pelas quais ela foi resgatada, relida. A obra de Aluísio de Azevedo foi resgatada aqui para um esboço de estudo comparado, a obra de George R. R. Martin está sendo consumida maciçamente neste exato momento e os reais desdobramentos que delas poderão advir ainda se mostram ocultos e nebulosos.

O dever de controlar, ou governar, um território carrega consigo uma estreita relação com o poder e as oportunidades de corrupção. Os indivíduos que se propõem a tal atividade são violentamente atingidos por tentadoras oportunidades de lograrem para si privilégios obtidos de maneira desonesta. O ambiente que abriga os espaços de exercício do poder possui suas próprias regras, relativizando e subvertendo conceitos aparentemente concretos como os de verdade, ética e justiça. Assim é em *O Cortiço*, e também em *A Guerra dos Tronos*.

O meio consumiu as personagens Robert e Ned, o primeiro pela displicência, o segundo pelo excesso na aplicação de seus princípios. Note-se, contudo, que os princípios de Ned Stark não são necessariamente defeitos da personagem, são, na verdade, qualidades

esperadas de um ser humano honesto e correto — o problema que se apresenta é que tais qualidades parecem não encontrar mais terreno no jogo dos tronos, que se revela como uma alegoria à vida na sociedade contemporânea. Agir de maneira idônea é, hoje, estar deslocado.

REFERÊNCIAS

AZEVEDO, A. *O Cortiço*. São Paulo: Ática, 1997.

BAKHTIN, M. *Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico da linguagem*. Tradução de Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. 12 ed. São Paulo: Hucitec, 2006.

BAL, M. *Teoría de la narrativa: una introducción a la narratología*. Traducción de Javier Franco. 3 ed. Madrid: Ediciones Cátedra, 1990.

BORGES FILHO, O. *Espaço e literatura: introdução à topoi-análise*. São Paulo: Ribeirão Gráfica e Editora, 2007.

BOSI, A. *História concisa da literatura brasileira*. 43 ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

DIMAS, A. *Espaço e Romance*. 1 ed. São Paulo: Ática, 1985.

EAGLETON, T. *Depois da Teoria: um olhar sobre os Estudos Culturais e o pós-modernismo*. Tradução de Maria Lucia Oliveira. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

EAGLETON, T. *Teoria da Literatura: uma introdução*. Tradução de Waltensir Dutra. 6 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

GEIGER, P. (Org.). *Novíssimo Aulete dicionário contemporâneo da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Lexikon, 2011.

LINS, O. *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo: Ática, 1976.

LUKÁCS, G. *Ensaio sobre literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

MARTIN, G. R. R. *A Guerra dos Tronos*. Tradução de Jorge Candeias. São Paulo: LeYa, 2010.

MILLER, L. *Just Write It!*

A fantasy author and his impatient fans. 2011. Disponível em: <<http://www.newyorker.com/magazine/2011/04/11/just-write-it>>. Acesso em: 03 ago. 2015.

NITRINI, S. *Literatura Comparada: história, teoria e crítica*. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

PERRONE-MOISÉS, L. *Altas Literaturas: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

REIS, C. *Técnicas de Análise Textual: introdução à leitura crítica do texto literário*. 3 ed. Coimbra: Almedina, 1981.

REIS, C.; LOPES, A. C. *Dicionário de Narratologia*. 7 ed. Coimbra: Almedina, 2007.

REUTER, Yves. *A análise da narrativa: o texto, a ficção e a narração*. Tradução de Mario Pontes. 3 ed. Rio de Janeiro: DIFEL, 2011.

ROSENBERG, A. Homens e Monstros: Estupro, mitificação, ascensão e queda de nações em *As Crônicas de Gelo e Fogo*. In: LOWDER, J. (Org.). *Além da muralha: explorando o universo de As crônicas de gelo e fogo*. Tradução de Márcia Blasques. São Paulo: LeYa, 2015. p. 33-45.

SANTOS, M. *A Natureza do Espaço: Técnica e Tempo, Razão e Emoção*. 4 ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

SCHULZKE, M. Jogando o Jogo dos Tronos: algumas lições de Maquiavel. In: Jacoby, H. (Org.). *A guerra dos tronos e a filosofia*. Tradução de Patrícia Azevedo. 1 ed. Rio de Janeiro: BestSeller, 2012. p. 47-61.

VAN ROSSUM-GUYON, F. *Ponto de vista ou perspectiva narrativa: teorias e conceitos críticos*. Lisboa: Arcádia, 1977.