

O JOGO DO PERSONAGEM NO TRONO DE FERRO: UMA ANÁLISE ESTRUTURAL DO LIVRO *A GUERRA DOS TRONOS* E DO PRIMEIRO EPISÓDIO DA SÉRIE HOMÔNIMA

Edilei Reis¹

Resumo: Este artigo apresenta resultados parciais de uma pesquisa de Iniciação Científica financiada pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado da Bahia (FAPESB) por meio do Programa Institucional de Bolsa de Iniciação Científica (PIBIC) da Universidade do Estado da Bahia (UNEB), orientada pelo professor Dr. José Carlos Félix e articulada com discussões do grupo de pesquisa Desleituradas em Série. A pesquisa da qual deriva este artigo toma por objeto os três primeiros livros da saga *As Crônicas de Gelo e Fog* e as três primeiras temporadas da série *Game of Thrones* (2011) a fim de problematizar como as temáticas da tradição literária medieval são retomadas e reelaboradas pelos livros e adaptadas deles para a TV. No entanto, aqui nos focamos no primeiro livro, *A Guerra dos Tronos* (1996:2010), e no primeiro episódio da primeira temporada da série de TV para analisar a construção do ponto de vista e do efeito de centralidade do elemento literário “personagem”, nos romances, e o emprego de estratégias cinematográficas, como *mise en scene*, movimento de câmera e enquadramento, para recriar esse efeito na série.

Palavras-chave: Jogo do personagem. Análise estrutural. *A guerra dos tronos*.

¹ Graduando em Letras em Língua Inglesa e Literaturas pela Universidade do Estado da Bahia (UNEB) campus IV, Jacobina. Membro do Grupo de pesquisa Desleituars em Série; Bolsista PICIN do Programa Institucional de Bolsa de Iniciação Científica, sub-projeto *A Multifocalidade de Pontos de Vista como Estratégia de Ambivalência em Enquanto Agonizo, de William Faulkner*,. Orientado pelo Professor Dr. José Carlos Félix. Endereço eletrônico: edilei.maick@gmail.com.

Abstract: This paper brings partial results of a research of Iniciação Científica funded by the Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado da Bahia (FAPESB) through the Programa Institucional de Bolsa de Iniciação Científica (PIBIC) of Universidade do Estado da Bahia (UNEB), advised by the professor PhD José Carlos Félix articulated with the discussions of the research group *Desleitura em Série*. The major research from which this paper derives focuses on the three first books *The Song of Ice and Fire* and the three first seasons of the TV series *Game of Thrones* (2011). The comparison between the objects of this *corpus* aim to analyze the construction of point of view, and the resulting effect of centrality of the literary element “character”, in the novels, and the employment of cinematic strategies, such as *mise en scene*, camera movement and framework, to recreate this effect on the TV series.

Introdução

O presente trabalho expõe os resultados parciais da pesquisa em desenvolvimento *Dragões, reis e ladies das paginas para as telas: um estudo sobre a adaptação televsiva das temáticas medievais de as crônicas de gelo e fogo pela série a guerra dos tronos*, financiada pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado da Bahia (FAPESB) por meio do Programa Institucional de Bolsa de Iniciação Científica (PIBIC) da Universidade do Estado da Bahia (UNEB), orientada pelo professor Dr. José Carlos Félix e articulada com discussões do grupo de pesquisa *Desleitura em Série*. Na pesquisa mencionada tencionamos problematizar a maneira pela qual os três primeiros livros da saga *As Crônicas de Gelo e Fogo*² retomam e reelaboram as temáticas recorrentes no universo da

² A Guerra dos Tronos (1996), A Fúria dos Reis (1998), A Tormenta das Espadas (2000).

tradição literária medieval europeia, e de que modo esses elementos são particularmente apropriados, traduzidos e reinterpretados pela adaptação televisiva que leva o título do primeiro livro da saga — A Guerra dos Tronos (*Game of Thrones*) — idealizada e escrita por David Benioff e D.B Weiss e produzida pela HBO (2011).

Entretanto, para o presente artigo, nos concentramos no primeiro livro, *A Guerra dos Tronos* (1996:2010), e no primeiro episódio da primeira temporada da série de TV. O co-tejo entre o livro e o episódio da série parte da hipótese de leitura de que o ponto de vista nos livros é construído de modo a conferir ao elemento formal personagem uma posição central para o desenvolvimento da narrativa, para examinar os recursos da sintaxe fílmica empregados pela série de TV no processo de reconstrução desse efeito.

A nossa decisão de focar análise na reconstrução da figura do cavaleiro medieval se deve em parte a uma questão temática, o cavaleiro representa uma síntese dos três aspectos principais — e, diga-se de passagem, conflitantes — da idade média, a saber: a cultura cortês, as práticas bélicas — sendo os torneios uma intercessão entre ambas — e a igreja. Para além do exposto, há ainda um fator formal dos romances que foi motivador dessa escolha, a posição central atribuída ao personagem, principalmente pela construção do ponto de vista, tal efeito se mantêm na adaptação através do emprego de estratégias próprias do médium. Nos delongamos um pouco mais nessa questão formal usando como exemplo o primeiro livro da saga — A Guerra dos Tronos — e a primeira temporada da série, uma vez que esse efeito mantêm-se inalterado nos demais livros/temporadas.

O primeiro livro da saga — assim como os demais — é organizado em capítulos-cena, sendo que cada um é centrado em um protagonista e narra eventos que estão mais ou menos relacionados com os demais capítulos bem como com

o enredo principal. Ao todo o primeiro livro possui oito personagens protagonistas que se revezam ocupando a posição central de cada capítulo, os quais são narrados em terceira pessoa por um narrador onisciente, que, entretanto, lança mão do discurso indireto livre. Em outras palavras, o narrador, em momentos específicos da narrativa, funde-se à mente da personagem central do capítulo, refletindo o pensamento e as impressões do próprio personagem.

Podemos observar esse movimento do ponto de vista, por exemplo, no trecho a baixo, retirado do primeiro capítulo de Bran Stark — segundo filho legítimo de Lord Stark —, e que acontece durante uma cavalgada de volta à Winterfell após a execução de um desertor da Patrulha da Noite, trecho no qual o pai de Bran se aproxima dele e temos então a seguinte descrição “[Bran] Olhou para cima. Envolto em peles e couros, montado no grande cavalo de guerra, o senhor seu pai pairava acima de si como um gigante” (MARTIN, 2012, p. 24, grifo nosso). Lord Stark é um homem de estatura mediana — sua altura não chama atenção em nenhum momento durante a história — o que temos aqui é a impressão de Bran sobre o seu pai, cabe ressaltar que o garoto tem apenas sete anos e cavalga um pônei, de modo que a sua perspectiva no momento da fala justifica o modo como ele vê o pai nesse momento, “como um gigante”.

Além do emprego do discurso indireto livre, outra indicação de que a construção do ponto de vista no livro privilegia as personagens pode ser observada nas ocasiões em que o tempo cronológico é posto de lado e dá lugar ao tempo psicológico. Essas ocasiões são comumente empregadas no romance quando uma personagem se perde em pensamentos, recordando eventos passados. Um breve exemplo disso pode ser observado no primeiro capítulo de Lord Eddard Stark no qual ele e o Rei Robert Baratheon encontram-se nas criptas de Winterfell, abaixo do castelo visitando o sepulcro de Lyana Stark, Irmã de Eddard e ex-prometida de Robert,

que fora sequestrada pelo príncipe Rhaegar Targaryen e morrera nos braços do irmão a quinze anos atrás: “Prometa-me, Ned. A febre levava-lhe as forças e a voz era tênue como um suspiro, mas quando ele lhe dera sua palavra, o medo deixara os olhos da irmã.” (p. 20). Nessas duas linhas temos uma breve viagem para quinze anos no passado, para o leito de morte de Lyana.

Como podemos observar, o romance confere ao elemento “personagem” uma posição central na narrativa. Essa centralização do personagem pode ser observada já na própria divisão do livro em capítulos centrados em personagens diferentes — capítulos esses, aliás, que são nomeados cada um de acordo com o seu protagonista. Além disso, apesar de narrado em terceira pessoa, o ponto de vista usa de estratégias como o emprego do discurso indireto livre e do tempo psicológico, realizando um movimento constante de aproximar e afastar a narração e o protagonista, de modo que a, em determinados momentos, o narrador funciona como um refletor das personagens protagonistas, comunicando as impressões delas e suas respostas psicológicas aos eventos externos.

Assim como no romance, na adaptação, notamos também o emprego de técnicas que produzem um similar efeito de centralidade do elemento personagem. Cabe ressaltar, entretanto, que a produção desse efeito na série não é tão explícita/direta quanto no livro, pois alguns efeitos são mais simples de serem produzidos em um meio que em outro, por exemplo, como aponta MacFarlane (1996, p. 16) as media visuais, é pouco praticável, e pouco praticado, apresentar toda uma história através das impressões de um personagem-narrador, como faz o narrador em primeira pessoa de textos literários, uma vez que o cinema, apesar de ser mais ágil na mudança do ponto de vista físico, possui pouca maleabilidade para a construção de um ponto de vista psicológico consistente. Além disso, em se falando da complexidade da

construção da “voz narrativa” no cinema, são de grande importância as discussões apresentadas por Ismail Xavier em *O olhar e a voz: a narrativa multifocal do cinema e a cifra da história em São Bernardo* (1997), no qual ele ressalta que a “voz narrativa” no cinema é construída por meio da junção de várias instancias narrativas diferentes, geralmente destoantes, funcionando simultaneamente.

Observemos então três cenas do primeiro episódio da série, que servem como exemplos de como essa lida com o efeito de centralidade de personagem presente no romance. A primeira cena que vamos analisar traz o momento em que Lady Stark, vê o seu filho Bran enquanto ele desce escalando a parede da muralha de Winterfell e o breve diálogo que se segue, observemos a sequência abaixo.

Figura 1.1: plano geral em plongée do pátio do castelo ao fundo e Bran descendo a muralha em primeiro plano



Figura 1.2: plano geral em contra plongée de Bran descendo a muralha



Figura 1.3: plano americano de nuca de Bran conversando com Catelyn, ao fundo Miestre Luwin os observa



Figura 1.4: primeiro plano frontal em ângulo normal de plongée de Bran conversando com Catelyn



Fonte: captura do primeiro episódio da primeira temporada da série A Guerra dos tronos (2011)

Os dois pares de imagens mostram como o enquadramento da cena oferece à audiência um ponto de vista que se aproxima daquele do personagem focado, nas figuras 1.1 e 1.4 o ponto de vista se aproxima do da personagem Cateyn, enquanto que nas figuras 1.2 e 1.3 ele se aproxima da perspectiva de Bran. Notemos que o efeito resultante se assemelha ao do narrador em terceira pessoa do livro, o ponto de vista claramente não é o mesmo do personagem, entretanto há uma tentativa de aproximar-se dele de modo que seja possível ter um relance da sua perspectiva.

Enquanto na primeira cena fica explícita a separação entre personagem e narrador, na cena seguinte percebemos o emprego da câmera subjetiva, a qual põe o espectador no lugar do personagem principal, como que tendo acesso às impressões empíricas deixadas nele pelos eventos narrados, observemos as imagens abaixo.

Figura 2.1: primeiro plano de Arya olhando a chegada da comitiva real



Figura 2.2: sequência em plano médio da passagem da comitiva real



Figura 2.3: primeiríssimo plano de Arya olhando a passagem da comitiva real



Fonte: captura do primeiro episódio da primeira temporada da série A Guerra dos tronos (2011)

Nessa cena a personagem Arya Stark sai do castelo e sobe numa carroça ao lado do portão para observar a chegada da comitiva real. Podemos observar na figura 2.2 a movimentação panorâmica da câmera acompanhando a comitiva do rei, a câmera mantém-se fixa em seu eixo, posicionado no mesmo local da personagem Arya, enquanto move-se do canto direito, direção para a qual a personagem está olhando na figura 2.1 — ressaltando que ela está de frente para o caminho por onde passa a comitiva —, sua antecessora, para o canto esquerdo da imagem, além disso se observamos a figura 2.3 em comparação com a anterior, percebemos que quando a câmera volta a enquadrar Arya ela está de olhando para o canto esquerdo da imagem, a direção na qual se encontravam os soldados ao fim da sequência observada na figura 2.2. Essa estratégia põe momentaneamente o espectador na perspectiva da personagem ao fundi-la à câmera, produzindo um efeito equivalente ao do discurso indireto livre empregado no romance, ou seja, o de uma aparente e momentânea fusão entre narrador e personagem.

A última sequência que analisamos é composta basicamente de dois planos e possui pouca movimentação de câmera, nela Eddard Stark, Catelyn Stark e Mestre Luwin discutem, após terem lido a carta de Lysa Arryn, se Eddard deve aceitar a oferta do rei e seguir para Kingslanding, a capital do reino, com a sua corte ou se deve recusar a oferta, se arriscando a ofender o rei e a criar uma tensão entre eles.

Figura 3.1: meio primieiro plano frontal com Eddard centralizado a frente e Catelyn e Luwin ao fundo



Figura 3.2: primeiro plano frontal com Eddard centralizado a frente e Catelyn e Luwin ao pouco nítidos, ao fundo



Figura 3.3: Close-up de Eddard com Catelyn e Luwin muito desfocados ao fundo



Fonte: captura do primeiro episódio da primeira temporada da série A Guerra dos tronos (2011)

No início da sequência, figuras 3.1 e 3.2, podemos observar a personagem Eddard Stark em foco em primeiro plano no centro da tela, nossa atenção é imediatamente atraída para ele, embora não diga nada durante a sequência inteira, atrás dele um a cada lado estão Catelyn e Luwin, ambos vão gradualmente saindo de foco enquanto a câmera se aproxima, de modo sutil, mas constante, de Eddard, culminando em um close-up, figura 3.3.

O posicionamento dos personagens nessa sequência evoca uma construção amplamente utilizada para representar de modo externo conflitos de consciência internos das personagens, a qual, devido ao uso constante — principalmente em animações — já se cristalizou como clichê. Assim, Catelyn e Luwin atuam, nesse caso, como personificações/exteriorizações da consciência conflitante de Eddard, a enunciação das questões e argumentos por eles levantados tem como alvo principal, não um ao outro, ou mesmo Eddard, mas o espectador. Essa sequência então apresenta ao espectador os conflitos morais/intelectuais internos da personagem por meio de dois outros personagens desfocados, de modo que deles resta pouco mais que vozes.

Em outras palavras, o romance, apesar de narrado em terceira pessoa, lança mão de várias estratégias que colocam a personagem como elemento central. Dentre essas estraté-

gias podemos mencionar a utilização de discurso indireto livre e, menos frequente, de tempo psicológico ao invés do cronológico, além da própria estruturação do romance em capítulos nomeados a partir do personagem no qual cada um é centrado. Tal efeito também pode ser observado na adaptação, ressaltando que devido a diferença entre as potencialidades, limitações e objetivos das media eles são criados por estratégias diferentes. A montagem dos planos, seu tamanho, sua verticalidade, a perspectiva que apresenta, assim como a movimentação de câmera a profundidade de campo e a distância focal, são algumas das estratégias discursivas das quais dispõem os meios visuais e as quais são empregadas nos exemplos citados para criar um efeito análogo à centralidade do personagem no romance. Além disso, a utilização de arquétipos pré-estabelecidos no meio, como é o caso da estratégia observada na última sequência para exteriorizar o conflito interno da consciência do personagem, mostra-se bastante eficaz, pois, por se tratar de um clichê, facilita o entendimento e prende a atenção do espectador que, ainda que não esteja consciente disso, reconhece o padrão discursivo empregado.

Referências

A *GUERRA dos tronos*. Direção: Alan Taylor; Brian Kirk. Produção: David Benioff; D. B. Weiss. Roteiro: Bryan Cogman; David Benioff; D. B. Weiss; George R. R. Martin. Estados Unidos da América: HBO. 2011. Disponível em: <http://otorrents.com/Game-Of-Thrones-Season-1-2011-720p>. Acesso em: 15 ago 2016. (Temporada 1)

JULLIER, L.; MARIE, M. *Lendo as imagens no cinema*. Trad. de Magda Lopes. São Paulo: Senac São Paulo, 2009.

MACFARLANE, B. Background, issues and a new agenda. In: MACFARLANE, B. *Novel to film: an introduction to the theory of adaptation*. Calerdon Press: Oxford, 1996, p. 03-30. Disponível em

http://isites.harvard.edu/fs/docs/icb.topic84566.files/Required_readings/mcfarlane.pdf. Acesso em: 27 nov. 2016.

MARTIN, G. R. R. *A guerra dos tronos*. Tradução de Jorge Candeias. São Paulo: Leya, 2012. (As Crônicas de Gelo e Fogo; livro 1)

PRIMEIRO FILME. *Enquadramentos: planos e ângulos*. Disponível em: <http://www.primeirofilme.com.br/site/olivro/enquadramentos-planos-e-angulos/>>. Acesso em 27 nov 2016.

XAVIER, I. *O olhar e a voz: a narrativa multifocal do cinema e a cifra da história em São Bernardo*. *Literatura e Sociedade*, São Paulo, n. 2, 1997. p. 126-138.

[Recebido: 18 de ago de 2016 — aceito: 28 de nov de 2016]